Le mythe des troubadours du dix-neuvième siècle

Tatiana Vlasova

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.montclair.edu/etd

Part of the French and Francophone Language and Literature Commons
Abstract

This work focuses on two periods of French history marked by the great musical creativity -- the Middle Ages (more specifically, from the eleventh to thirteenth centuries) and the Belle Époque (i.e. the end of the nineteenth and the early twentieth century). The choice of these two periods is motivated by the fact that the French were profoundly interested by the Middle Ages in the nineteenth century. One could speak of a real vogue for the Middle Ages, especially during the period of the Belle Époque. This trend was influenced by the works of Madame de Staël, the Schlegels and Walter Scott, as well as by those of Chateaubriand, who described the Middle Ages as a peaceful, pure, magical, and artistic period. Victor Hugo also portrayed the Middle Ages, as a time of free spirits and rebels (Emery and Morowitz 16-17). Although the vogue for the Middle Ages affected all forms of art, including architecture, painting, literature, and music, we focus on the latter through the phenomenon of artistic cabarets (the gathering places of writers, artists, and songwriters), which flourished in Paris in the late nineteenth century.

The basis for our research and argument is the large body of examples found in books, articles and interviews of that time in which, following the fashion, the cabaret singers (so-called “chansonniers”) appropriated the title of “troubadours”, using different forms of imitation of their poetry and music. In this thesis we propose that one of the countless confusions caused by the epidemic vogue for everything associated with the Middle Ages was the proliferation of new connotations of the word “troubadour” and its application to cabaret singers of the nineteenth century. We also show that the basis for using the word “troubadour” to designate the cabaret singers of the nineteenth century
was a falsification of the medieval sense of the word, which led to what one might call a "troubadour myth" of the nineteenth century.

In this work we examine similarities and differences between two cultural phenomena: that of the medieval troubadours and the cabaret chansonniers. Is it accurate, for example, to speak of chansonniers of the nineteenth century as "troubadours" as these performers themselves wished? We compare and analyze songwriters and troubadours based upon the following parameters: the character of their poetry, the genres of their songs, their relationship with authorities, the origin of their poetry and their social status (noble or plebeian origin of the troubadours and chansonniers). These analyses allow us to answer two questions: what is the relationship between medieval musicians and chansonniers of the nineteenth century? Why did chansonniers grant themselves the title "troubadours"?

In the course of this analysis we identify what could be called a troubadour "brand", which the chansonniers of Montmartre used for the purposes of promotion, both social and artistic. Although we question the appropriateness of calling chansonniers "troubadours of the nineteenth century", we acknowledge their important role in keeping the "troubadour myth" alive and attracting the attention of the public to the valuable cultural impact of the troubadours.
LE MYTHE DES TROUBADOURS DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

A THESIS

Submitted in partial fulfillment of the requirements
For the degree of Master of Arts in French

by
TATIANA VLASOVA

Montclair State University
Montclair, NJ 2011
Acknowledgements

This work was started during my first semester at Montclair State University, as a final project for Research Seminar class. From that time on Dr. Elizabeth Emery, my professor for this class and later on my thesis director, has guided my work. I am very grateful to Dr. Emery for her patience, supervising, encouragement, for her help and support, for her generosity in everything.

Many of the books for conducting of this research were borrowed from Harry A. Sprague Library of Montclair State University and through interlibrary loan. I want to express my gratitude to the library staff for this opportunity. Some invaluable materials were provided by Dr. Emery, for which I am much obliged as well, in particular for the book Eight Centuries of Troubadours and Trouvères by John Haines and for a box of rare articles and books about Yvette Guilbert and her contemporaries.

I want to particularly thank my thesis committee members, Dr. Jefferson Gatrall and Dr. Daniel Mengara for having read my work and given valuable feedback. And finally, my heartfelt gratitude goes to my husband Sergey Stein, for listening to my incoherent ideas and trying to make them coherent without knowing the French language; and to my mother Lyudmila Vlasova, professor of French at a Russian university, for being there for me.
Table des matières

Introduction...................................................................................................................................1
Les cabarets montmartrois et la vogue pour le Moyen Âge ...................................................7
Le phénomène des troubadours à travers le prisme de Montmartre .................................19
Les légendes des troubadours du seizième au dix-neuvième siècle ....................................32
Des légendes au mythe: la création de la marque de « troubadour » ..............................43
Yvette Guilbert: de la tradition de l’interprétation à l’interprétation de la tradition .......57
La représentation et l’image du troubadour aux vingtième et vingt-et-unième siècles .....63
Conclusion ..................................................................................................................................70
Ouvrages cités.............................................................................................................................72
INTRODUCTION

C’est vers le Moyen Âge, énorme et délicat,
Qu’il faudrait que mon cœur en panne naviguât,
Loin de nos jours d’esprit charnel et de chair triste…
Quel temps ! Oui, que mon cœur naufragé rembarquât
Pour toute cette force ardente, souple, artiste!

(Paul Verlaine, « Sagesse »)

Au dix-neuvième siècle, de nombreux Français ont été intrigués par le Moyen Âge, une fascination qui est devenu une véritable vogue. Cette vogue a été influencée par les œuvres de Madame de Staël, les Schlegel, et Walter Scott, ainsi que par celles de Chateaubriand, qui a développé l’image agréable et attirante du Moyen Âge en le présentant comme une époque pacifique et artistique, pure et magique. Victor Hugo a aussi dépeint le Moyen Âge, comme un temps des esprits libres et rebelles (Emery et Morowitz 16-17). Bien que la vogue pour le Moyen Âge ait affecté toutes les formes de l’art – l’architecture, la peinture, la littérature, la musique – nous allons nous concentrer sur les deux derniers domaines, par le biais du phénomène des cabarets artistiques qui fleurissaient à Paris à la fin du dix-neuvième siècle, c’est-à-dire des lieux de réunion des hommes de lettres, des peintres, et des chansonniers. Ces artistes, les chansonniers en particulier, influencés par la tradition existante, se présentaient comme « troubadours » et de ce fait intervenaient sur cette tradition. Par conséquent, les deux époques qui préoccupent notre travail sont plutôt le Moyen Âge et la Belle Époque, c’est-à-dire les périodes du dixième au quinzième siècle et du dix-neuvième au début du vingtième siècle, respectivement.

Mais ce qui nous intéresse dans ce travail, et ce que nous considérons comme notre nouvelle contribution à l’étude de la chanson française, ce n’est pas tant l’évolution des approches de l’interprétation de la musique médiévale comme on peut le voir dans le livre de John Haines, mais plutôt les similarités et les différences entre les deux phénomènes culturels – celui des troubadours médiévaux et celui des chansonniers de cabaret. Est-il juste, par exemple, de parler des chansonniers du dix-neuvième siècle comme troubadours comme ils le voulaient? Notre méthode sera donc comparative. C’est-à-dire que dans le cadre de notre étude, nous comparerons et analyserons les chansonniers et les troubadours à partir de quelques paramètres : le caractère et l’origine de leur poésie, les genres de leurs chansons, leurs rapports avec les autorités, et leur statut social (l’origine noble ou plébéien des troubadours et des chansonniers). Ces analyses nous permettront de répondre aux deux questions suivantes : quels sont les rapports entre
les musiciens médiévaux et les chansonniers du dix-neuvième siècle? Pourquoi les chansonniers se sont-ils octroyé le titre de « troubadours »?

Puisque nous parlerons de la recréation du passé, spécifiquement du Moyen Âge, par les artistes des époques postérieures, nous ferons face à la question de comment des représentations différentes d’un phénomène peuvent influencer la mémoire. Nous analyserons ces phénomènes à l’aide de la théorie de la continuité historique de Durkheim, père-fondateur de la sociologie académique en France et théoricien le plus influent des sociétés archaïques, et de la théorie de la distinction culturelle élaborée par Pierre Bourdieu. Nous utiliserons aussi la théorie de la mémoire collective de Maurice Halbwachs, sociologue français de l’école durkheimienne, qui a beaucoup contribué au développement de la sociologie de la connaissance et de la mémoire, de la recherche sur les rapports entre la psychologie individuelle et sociale (Coser 1, 10); et la théorie de la mémoire culturelle de Jan Assmann, un des historiens éminents des religions et des cultures.

Tandis que les chansons du Moyen Âge, celles des troubadours et des paysans, ont suscité beaucoup d’intérêt parmi les musiciens-théoriciens, les chansonniers, et les amateurs de musique dès le seizième siècle, notre choix de l’analyse de la Belle Époque est motivé par quelques raisons suivantes : premièrement, c’est la croissance de la créativité musicale pendant les deux époques; deuxièmement, c’est la vogue pour la Moyen Âge mentionnée ci-dessus ; et finalement, c’est que la fin-de-siècle était le point crucial pour le changement de l’image du mot « troubadour ». À cet égard le milieu du dix-neuvième siècle occupe un statut unique car, lorsque les savants et les archéologues

1 Le récent livre Eight Centuries of Troubadours and Trouvères de John Haines, qui suit le développement et les interprétations des chansons des troubadours dès l’origine jusqu’à nos jours, et de nombreux autres travaux consacrés aux troubadours depuis une dizaine de siècles, en sont la manifestation la plus évidente.
ont commencé à partager leurs connaissances sur le Moyen Âge avec un plus grand public – les artistes, les scientifiques, les étudiants, l’élite culturelle, et même les ouvriers – cette époque a vu un changement d’attitude par rapport au Moyen Âge. Les artefacts médiévaux ont été consommés et interprétés de manière différente par chaque groupe et, comme résultat, les versions multiples du Moyen Âge se sont contredites et chevauchées (Emery and Morowitz 1, 2). Nous soutiendrons dans ce travail qu’une des confusions causées par les nombreuses versions de l’image médiévale et la vogue épidémique pour tout ce qui était associé au Moyen Âge a pour l’origine le changement de la signification du mot « troubadour » et son application aux chansonniers des cabarets du dix-neuvième siècle. En résultat, le mot a perdu une partie de ses associations nobles et a commencé à être utilisé à propos de n’importe quel musicien. Nous montrerons aussi que l’utilisation du mot « troubadour » pour désigner les chansonniers de cabaret du dix-neuvième siècle a comme base la falsification du sens médiéval de ce mot, et a abouti à ce qu’on pourrait appeler « un mythe des troubadours du dix-neuvième siècle ».

Notre travail sera divisé en six parties. Dans la première partie, nous introduirons le phénomène des cabarets et la vogue pour le Moyen Âge qui y régnait. Dans la deuxième partie nous explorerons les significations des mots « troubadour » et « chansonnier » dans le contexte des périodes étudiées pour en dégager la valeur et les manifestations culturelles et idéologiques. Nous montrerons que le sens de ces mots, et surtout du mot « troubadour », a changé avec le temps, d’où la confusion dans la compréhension et la description des phénomènes de chaque époque. Quoique la transformation du mot « troubadour », qui s’applique maintenant à tous ceux qui chantent et écrivent leurs propres paroles, nous autorise à appeler les chansonniers des cabarets
Vlasova 5


Dans la troisième partie de cette étude, nous suivrons le développement des légendes des troubadours et la formation des stéréotypes de la musique médiévale du seizième jusqu’au dix-neuvième siècle pour comprendre plus profondément la vision qui s’est formée vers la fin du dix-neuvième siècle. La théorie de la mémoire collective de Halbwachs nous permettra de mieux comprendre les raisons de la nostalgie du Moyen Âge et le désir de le recréer.

Puis nous passerons à la quatrième partie qui montrera comment à cause des modifications, intentionnelles ou occasionnelles, le mot « troubadour » a graduellement perdu ses associations d’origine et acquis de nouvelles associations. Nous mettrons la lumière sur le processus de la création du mythe et de la des marque des troubadours.

La cinquième partie sera consacrée aux interprètes du dix-neuvième siècle, et notamment Yvette Guilbert, et leur rôle de transmetteurs de l’esprit et de l’histoire de la nation à travers les chansons des troubadours. Nous affirmons que leur rôle est comparable à celui des jongleurs, et que grâce aux interprètes de la musique médiévale, cette dernière continue à vivre pendant des siècles.

Dans la sixième partie nous nous concentrerons sur la représentation du mot et de l’image de troubadour aux vingtième et vingt-et-unième siècles. Nous prouverons qu’en raison des modifications du sens du mot « troubadour », il est maintenant utilisé de plus
LES CABARETS MONTMARTROIS ET LA VOGUE POUR LE MOYEN ÂGE

L’époque de la fin-de-siècle à Paris, ou la Belle Époque, comme elle a été nommée après la Première Guerre mondiale pour évoquer la période marquant la fin de la dépression économique (1895) et antérieure à la guerre, est une période d’originalité créative, d’expression passionnante et innovatrice, dont la représentation la plus évidente est la chanson montmartroise et son « sanctuaire » – le cabaret.

Le Cabaret a émergé d’autres formes de divertissement artistique – la variété et le café-concert – mais dès sa naissance il était plus intellectuel et conscient que ces deux. Les distractions offertes par la variété comprenaient des chansons, des danses, des sketches dramatiques, des monologues comiques, et des récitations diverses. Tandis que la variété était plutôt du théâtre, le café-concert était, comme son nom indique, un café où on pouvait écouter un chanteur populaire, au prix d’une boisson. Les deux étaient situés sur les grands boulevards de Paris, et leur but principal était le divertissement (Segel 35-36). Le Cabaret, d’autre part, était situé à l’extérieur de Paris, à Montmartre, et n’était pas (au départ) un lieu fréquenté par le grand public. Au contraire, les ingrédients initiaux de la création des cabarets étaient la protestation sociale, la chanson satirique populaire, et le désir des artistes de partager leurs œuvres et leurs idées, qui ont résulté en ce que le Cabaret est devenu – la scène satirique de la contemporanéité, le miroir des morales, des mœurs, de la politique et culture, et un laboratoire pour les jeunes artistes (Appignanesi 12).

Au commencement, comme Harold Segel l’affirme, les habitués des cabarets – des écrivains, des poètes, des peintres, des musiciens et des acteurs – se satisfaisaient de leur propre compagnie. Le cabaret était le lieu de rendez-vous où ils pouvaient partager
leurs œuvres et leurs pensées. Assez vite, le cabaret a commencé à attirer un large public, en particulier Le Chat Noir, qui est devenu l’établissement le plus populaire de Montmartre pas seulement parmi les artistes, mais aussi parmi un public comprenant des hommes politiques, des dignitaires étrangers, des branchés, et même des bourgeois. Malgré cela, le public bohémien et la communauté artistique restaient toujours la priorité des cabarets. Comme dit Segel, tous les autres ont été acceptés aux cabarets s’il y avait de la place (21). Léon de Bercy et Horace Valbel explorent le phénomène des cabarets et décrivent en détail la vie et les chansons d’un grand nombre de chansonniers de la Belle Epoque, notamment les chansonniers les plus éminents : Maurice Mac-Nab, Victor Meusy, Marie Krysinska, Vincent Hyspa, Léon Xanrof, Maurice Rollinat, Aristide Bruant, et Jules Jouy, « le roi des chansonniers ! » (Bercy 11).


La base des cabarets était la protestation sociale. Les thèmes des performances, des chansons en particulier, y correspondaient donc. Ils étaient de caractère antibourgeois et antiautoritaire, contenant une profonde inquiétude sociale, comme dans cette chanson de Jules Jouy :
Gros bourgeois repus, nocez, faites ripaille!
Nous, les meurt-de-faim, nous nous réveillerons!
Près d'un clair foyer, rôdeurs sans sou ni maille,
Nous viendrons un jour pour manger les marrons
Oui, les vagabonds sans pain et sans chemises,
Viendront démolir vos Noëls et vos dieux!
Et vous entendrez les cloches des églises
Sonner, à minuit, le réveillon des gueux! (Jouy 20)

Les chansonniers des cabarets ont pris l’inspiration des aspects sombres de la vie à Paris : la pauvreté, l’absence de domicile, l’injustice sociale, le mauvais traitement des jeunes gens et des personnes âgées, la prostitution et les crimes, comme nous le voyons dans la chanson de Jouy, et celle de Léon Xanrof, qui mettent tous deux l’emphase sur la vie grouillante des rues urbaines (Segel 36) :

Ce que l’on chante aujourd’hui,

C’est la rue ;

Notre muse, c’est le bruit

de la rue . . . . (Léon Xanrof, « La Rue », cité dans Segel 46)

Parmi les chansonniers qui chantaient la vie des rues, le plus célèbre et le plus prolifique était Aristide Bruant, qui dessinait toutes les misères de façon réaliste:

A’s sont des tas
Qu’ont pus d’appas
Et qui n’ont pas
L’sou dans leur bas.
Pierreuses,
Trotteuses,
A's marchent l'soir,
Quand il fait noir,
Sur le trottoir.

Les ch'veux frisés,
Les seins blasés,
Les reins brisés,
Les pieds usés.

................

Christ aux yeux doux,
Qu'es mort pour nous,
Chauff' la terre oùs-

Qu'on fait leurs trous. (« Les Marcheuses », Bruant 82)

Il soutient la cause de ceux qui sont condamnés à la misère dès leur naissance, de ceux qui sont les déchets de la société qui les refuse. Le parallélisme de la construction de la troisième strophe (« Les seins blasés, / Les reins brisés, / Les pieds usés ») souligne l'épuisement de ces filles trotteuses. On n’a que Dieu pour les soulager au moment même de la mort.

La vie politique n’a pas échappé à l’attention des chansonniers, y compris la fameuse histoire où Aristide Bruant a participé aux élections. Il s’est présenté comme candidat pour l’Assemblée Nationale au vingtième arrondissement de Paris (Seigel 238). Il a même composé une chanson pour sa campagne électorale.
Si j’étais votre député,
Ohe ! Ohe ! qu’on se le dise ! –
J’ajouterais *Humanité*
Aux trois mots de notre devise.
Au lieu de parler tous les jours
Pour la république ou l’empire –
Et de faire de longs discours,
Pour ne rien dire.

Je parlerais des petits fieux,
Des filles-mères, des pauvres vieux
Qui, l’hiver, gèlent par la ville...
Ils auraient chaud, comme en été,
Si j’étais nommé député,

A Belleville.

Il est apparent que la chanson reflète bien les opinions et les aspirations de Bruant – la politique très humaine, la critique de longs discours nuls des politiciens, une préoccupation pour les problèmes des pauvres. Bien sûr que c’était juste des couplets d’un socialisme bonhomme, et que Bruant « . . . n’a pas été nommé député, mais sa chanson, devenue promptement populaire, lui rapportera peut-être plus que l’indemnité législative », comme on a écrit dans un des numéros *du Correspondant*, une revue mensuelle parisienne du dix-neuvième siècle (779).

Tandis que les exemples de la participation directe des chansonniers à la vie politique sont exceptionnels, leur expression artistique de protestation politique est assez
en vue. On voit les tendances politiques de gauche, populistes, et antibourgeois dans les œuvres de Jules Jouy et Maurice Mac-Nab, y compris l’inquiétude à propos de la politique de Bismarck et des conséquences de la guerre franco-prussienne des années 1870-71:

Des malheurs de soixante-dix.
Aurions-nous oublié l’histoire?
Les Allemands, comme jadis,
Encombrent notre territoire.
Des vils espions d’Outre-Rhin
Dans nos cités grouille l’engeance.
Camarades, veillons au grain:
Les Prussiens sont toujours en France. (Jouy 77)

Les strophes de Mac-Nab révèlent sa position politique et en même temps son langage incisif et critique, prêt à mordre:

On n'en finira donc jamais
Avec tous ces N. de D d’princes!
Faudrait qu'on les expulserait
Et l’sang du peuple il cri’ "vingince!"

.........................

D'abord, les d’Orléans, pourquoi
Qu’ils marie pas ses fill’ en France,
Avec un bon zigue comm’ moi
Au lieu du citoyen Brangance?
C'est-il ça d‘la fraternité?
C'est-il ça d‘la délicatesse?
On leur donn' l'hospitalité
Qu'ils nous f... au moins leurs gonzesses!

Ensuit' y a les Napoléons,
Des muff° qu'a toujours la colique
Et qui fait dans ses pantalons
Pour embêter la République !

(Mac-Nab, « L’Expulsion », cité dans Segel 40)


A part l'ironie amère des chansonniers à propos des thèmes politiques et sociaux, on trouve aussi l'amour et les émotions de la vie (c'est bien la peine de remarquer qu'un des volumes publiés de Léon Xanrof porte le titre L'Amour et la Vie) :

Ma chambre est pareille à mon âme,
Comme la mort l'est au sommeil :
Au fond de l'âtre, pas de flammes !
À la vitre, pas de soleil ! (Maurice Rollinat, « La Chambre », cité dans Segel 14)
L’amour est un ange malsain,

Qui frémit, sanglote et soupire. (Maurice Rollinat, « L’Amour », 15)

En outre, il y a parmi les chansons montmartroises des airs sur l’infidélité conjugale (« Le Fiacre » de Léon Xanrof), des chansons absurdes ou métaphoriques (« Les Fœtus » de Mac-Nab), des poèmes imaginatifs (« La Revanche des Bêtes et la Revanche des Fleurs » d’Émile Goudeau), des chansons les enfants pauvres, les prostituées, et leurs souteneurs :

C’est moi qu’est l’sout’neur

Naturel à ma p’tit’ sœur. (Aristide Bruant, « Belle-ville-Ménilmontant », cité dans Segel 60)

En résumé, « elle [la chanson des cabarets] touche à tout, blague tout, et c’est charmant, parce qu’elle blague bien » (Valbel VII). C’est vrai que malgré tous les sujets sérieux des chansons des cabarets, il y avait toujours la note de l’ironie, de la satire, particulière à ceux qui peuvent considérer les choses d’un œil critique, qui peuvent rire d’eux-mêmes et de la société, car enfin le public y allait pour le plaisir intellectuel aussi bien que visuel et parfois physique.

Inspiré par les tavernes du temps de François Villon, le cabaret était un lieu où on buvait, fumait, discutait, et chantait. À l’intérieur du Chat Noir, sur le mur, était installé le tableau d’Adolphe Willette Parce Domine, dont le sens est expliqué par Émile Goudeau de la manière suivante : « Parce Domine... symbolise d’une saisissante façon la vie gaie à la fois et atroce des troubadours de la poésie et des pierrots » qui ont formé le noyau des cabarets (263). Évidemment, les artistes aussi bien que les fondateurs des cabarets aimaient ce lien avec le Moyen Âge et le maintenaient. Ils ne pouvaient négliger la vogue
pour tout ce qui était médiéval. Par exemple, Salis évoquait la France médiévale en arrangeant l’intérieur du Chat Noir : « . . . des chaises rustiques, des bancs et des tables en bois massifs, un vitrail enluminé, une haute cheminée, quelques armures anciennes, de luisantes pièces de dinanderie . . . » (Jean Pascal, cité dans Cate 25). A partir de cette description et des images qui sont restées de ce temps, on peut imaginer que l’atmosphère de la taverne médiévale a été rendue, fut-elle vraie ou fausse. Les compositeurs de Montmartre, en s’inscrivant dans la tradition, recréaient la musique médiévale. Par exemple, Erik Satie, le compositeur parisien, s’est joint au médiévalisme du dix-neuvième siècle en composant *La Chanson médiévale* sur un poème chevaleresque de Catulle Mendès ; un autre exemple est *Les Trois poèmes d’amour* qui, comme Steven Moore Whiting l’affirme, imitait des modèles rythmiques de « la polyphonie de Notre Dame » (419). Deux autres caractéristiques de la poésie archaïque dans ces chansons sont la structure de la phrase poétique (« Ne suis que grain de sable »; « Suis chauve de naissance ») et la même fin rythmique pour toutes les huit lignes :

    Ta parure est secrète,
    O duce luronnette.
    Ma belle guillerette,
    Fume la cigarette.
    Ferai-je conquête,
    Que je voudrais complète,
    Ta parure est secrète,
    O duce luronnette. (Satie n/p)
Encore une fois, à côté des deux anciennes formes diminutives-hypocoristiques « luronnette » et « guillerette », le mot moderne « cigarette » trahit la parodie.

Suivant la vogue pour le Moyen Âge, les artistes des cabarets prétendaient être troubadours sans prendre en considération l’essence de ce mot. Ils se satisfaisaient du simple fait de chanter leurs propres paroles et de traiter de thèmes nobles comme l’amour et la guerre. On observe le même phénomène de la parodie du Moyen Âge dans la poésie des chansonniers de la Belle Epoque. *La belle au bois dormant* par Vincent Hyspa est un des nombreux exemples des poèmes moqueurs-chevaleresques d’un des « troubadours de Montmartre » (Whiting 418) :

Des trous à son pourpoint vermeil,

Un chevalier va par la brune,

Les cheveux tout pleins de soleil,

Sous un casque couleur de lune.

Dormez toujours, dormez au bois,

L’anneau, la Belle, à votre doigt.

Dans la poussière des batailles,

Il a tué loyal et droit,

En frappant d’estoc et de taille,

Ainsi que frapperait un roi.

Dormez au bois, où la verveine,

Fleurit avec la marjolaine.

.........................

Dormez la belle au bois
Rêvez qu'un prince vous épouserez

.. ................

Mais il a pris l’anneau vermeil
Le chevalier qui par la brune
Les cheveux tout pleins de soleil,
Sous un casque couleur de lune.

Ne dormez plus, la belle au bois
L’anneau n’est plus à votre doigt.

L’auteur se moque ici des idéals de la chevalerie, en dessinant un beau prince, brave et loyal, et puis en finissant son poème par un étrange acte de remplacement de l’anneau. Il est possible qu’il ait volé l’anneau pour le donner à quelqu’un d’autre, donc il aurait trahi son amour. En ironisant sur la « prouesse » du chevalier, l’auteur met la fin de ce poème en contraste avec toute l’image du prince noble créée auparavant.

Par inertie ou pour d’autres raisons (par exemple, à cause de leurs imitations de la poésie troubadouresque), les chansonniers de la fin du dix-neuvième siècle ont souvent été comparés aux « troubadours » (voir, par exemple, Émile Goudeau, *Dix ans de bohème*, et Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie*) ou donné cette étiquette parce que les troubadours étaient vraiment une partie indispensable du Moyen Âge. Dans l’article « Les Cabarets montmartrois » (1901) de Julien Sermet on trouve l’exemple suivant:

Alors défilèrent les poètes, chevelus ou chauves, talentueux ou vidés, travailleurs ou simples videurs de bocks. Des noms inconnus furent imprimés dans les feuilles du boulevard, qui donnaient le mouvement. On
apprit ceux de Mac-Nab, le chantre du Bal à l'Hôtel de ville, de Victor Meusy, le troubadour moderne célébrant La Carotte… (30)

Qu’y a-t-il de troubadouresque dans la célébration de La Carotte? De même, Jean Bouchedor dans une revue de l’année 1904 appelait Paul Delmet un troubadour sans expliciter la raison pour la comparaison :

Le populaire chansonnier montmartrois, dont les œuvres délicates sont appréciées dans l'univers entier . . . – Paul Delmet vient de mourir. Ce moderne troubadour, qui interprétait lui-même ses œuvres avec un charme tout particulier, fut un des piliers du Chat Noir. (757)

Dans ces deux exemples, deux chansonniers de Montmartre, Victor Meusy et Paul Delmet, sont simplement appelés troubadours, sans explication. Il semble qu’il y avait quelque chose que les auteurs de ces citations connaissaient mais qui nous échappe pour comprendre le lien implicite. Toutefois, il est important de remarquer que dans ces deux citations le mot « troubadour » est modifié par l’adjectif « moderne ». Cela suggère que les critiques ne font pas une comparaison directe entre troubadours médiévaux et chansonniers, mais plutôt qu’ils établissent une analogie en attachant de nouvelles associations à un vieux mot. Mais est-ce exact de les appeler des « troubadours du dix-neuvième siècle » comme ils le faisaient ? Qui est le troubadour médiéval et comment se distingue-t-il des chansonniers de la Belle Époque ?
LE PHÉNOMÈNE DES TROUBADOURS À TRAVERS LE PRISME DE MONTMARTRE

De nos jours, le mot « troubadour » évoque un large éventail d’images, à la fois médiévales et modernes. Généralement au Moyen Âge, les troubadours étaient des poètes lyriques, des poètes d’art, qui accordaient une attention particulière à la forme, par opposition aux poètes populaires, car « leur art doit être pratiqué avec esprit, intelligence et savoir; ils font parade de l’assiduité laborieuse qu’ils apportent à la composition de leurs chansons » (Diez 32-33). Le Dictionnaire Larousse en ligne donne la définition suivante du mot « troubadour » soulignant son appartenance au Moyen Âge: « Poète lyrique des XIIe et XIIIe siècles, qui composait des œuvres dans une des langues d’oc ».

La définition du mot « chansonnier » aide aussi à mieux comparer les deux phénomènes, tout en permettant de suivre le changement de ce mot depuis le Moyen Âge, ce qui permet à son tour d’éviter toute la confusion dans le sens de ce mot tel qu’utilisé dans notre travail. The Encyclopedia of Popular Music donne quelques définitions du mot « chansonnier ». Premièrement, il est utilisé régulièrement par les scientifiques modernes travaillant dans le domaine de la musique médiévale ou celle de la Première Renaissance ou Pré-Renaissance, pour désigner une collection de manuscrits de chansons françaises. En plus, dans le même sens le mot était employé pendant la période de la Révolution Française pour nommer les collections de chansons de cette période-là.

Deuxièmement, ce terme a été utilisé au quinzième siècle pour faire référence à quelqu’un qui aimait chanter et, depuis le dix-huitième siècle, pour désigner une personne qui produit des chansons. Finalement, la signification qu’on emploie en parlant des chansonniers du dix-neuvième siècle est la suivante : le chansonnier est un artiste qui
écrivait ses propres paroles (pas la musique) et chantait les chansons de caractère satirique ou politique (Shepherd 11: 92-93). C’est cette dernière définition que nous employons en parlant des « chansonniers ».

Dans les définitions du mot « troubadour » et du mot « chansonnier » on voit déjà la différence assez importante entre les deux types d’artiste et leurs créations. Tout d’abord, c’est le fait que les troubadours écrivaient leur propre musique et que les chansonniers écrivaient seulement les paroles, ou bien ils basaient leur musique sur des airs populaires. Deuxièmement, c’est la poésie lyrique dans le premier cas, et la poésie satirique dans le deuxième. La poésie lyrique présuppose tout d’abord le traitement des sujets tels l’amour, l’amitié, la nature, le sentiment du beau et du laud, tandis que la muse des chansonniers est la protestation sociale et la vie des petites gens. Il y avait également des exemples de la poésie satirique chez les troubadours. Mais, comme le dit Mark Bayle, l’auteur du livre La poésie provençale au moyen âge, « la poésie satirique des troubadours ne s’occupe pas du peuple ; elle le laisse vivre en paix avec ses vices et ses douleurs, souvent même elle en parle avec le plus souverain mépris » (291-292). Comme nous l’avons vu, la satire est utilisée par les chansonniers pour critiquer l’élite politique et la bourgeoisie et pour défendre le peuple.

En plus, selon Henri-Irénée Marrou, nous désignons aujourd’hui par troubadours (au sens propre) « les poètes et musiciens, originaires presque tous de la moitié sud de la France, qui . . . ont été les initiateurs de la poésie lyrique . . . », pour la plupart consacrée à l’amour courtois s’adressant à une belle femme noble dans un style orné et poli (10-11). L’amour est conçu comme un culte, presque comme une religion. Comme le dit Joseph Anglade, « il existe un service d’amour, comme il existe un service de chevalerie » (77).
Voilà deux exemples des poèmes de Bernard de Ventadour et de Peire Vidal, qui l’illustrent :

Je suis, dame, votre sujet,
consacré toujours à votre service,
votre sujet par paroles et par serment. (cité dans Anglade 77)

Avec patience et discrétion . . .
je suis votre vassal et votre serviteur. (78)

En revanche, comme nous l’avons vu, le caractère de la poésie des chansonniers des cabarets est satirique, goguenarde, caricaturale (voir, par exemple, « L’Expulsion » de MacNab : « qu’ils nous f.... les gonzesses »). Le Dictionnaire de l’Académie Française définit « le chansonnier » comme une « personne qui compose des chansons ou des textes satiriques et qui, le plus souvent, les interprète ». Chez les chansonniers, la représentation de l’amour a une tonalité différente, cynique et froide :

L’amour ! oh la la! c’ qu’on s’en fiche.
Du moment qu’ i’ n’ rapporte rien!
C que nous voulons, c’est dev’nir riche . . . . (Xanrof, « Les Trottins », cité dans Segel 43)

A part le cynisme de l’attitude montmartroise à propos de l’amour, ce dernier est employé dans leurs chansons pour révéler les problèmes de la société contemporaine :

Un jour qu’i’ faisait pas beau,
Pas ben loin du bord de l’eau...
Ma mèr’ m’a fait dans un coin,
A Saint-Ouen…

Nous, pour pas crever la faim,
-A huit ans, chez un biffin,
On'est nègre.
Pour vivre, on a du tintoin,
A Saint-Ouen.
Faut trottiner tout' la nuit
Et quand l'amour vous poursuit,
On s'arrête.
On embrasse… et sous les yeux
Du bon Dieu qu'est dans les cieux.
Comme un' bête,
On r'produit dans un racoin,
A Saint-Ouen. (Bruant 198-200)

L’amour dans les chansons montmartroises est limité à l’aspect physique qui n’est pas présenté de façon très agréable (bestiale, « dans un racoin », selon Bruant). L’amour des troubadours, par opposition, est la fin’amor, qui envisage le respect noble d’une dame et d’autres traits bien décrits par Bec :

La fin’amor est un amour sublimé, adressé par le fin amant à une dame, existentiellement absente dans le poème, qu’il peut n’avoir jamais vue, et projetée fonctionnellement dans une transcendance de principe : cette transcendance s’actualisant par une distanciation qui peut être géographique (amor de lonh), sociologique (la dame est la plupart du
temps de haute extraction), *morale* (la dame est mariée), et *psycho-sexuelle* (jeu de l’amour contrarié). C’est donc l’amour qui naît et se nourrit de l’obstacle. (16)

Une excellente illustration de la distanciation géographique est le poème « Amour Lointain » de Jaufre Rudel : « Jamais je n’aurai plaisir d’amour / si je ne jouis de cet amour lointain ; / car je ne connais nulle part.../ femme qui soit plus gent...meilleure ; / Que Dieu qui fit tout ce qui va et vient, / et forma cet amour lointain, / me donne le pouvoir – car j’en ai le courage – / d’aller voir cet amour lointain » (Bec 183). L’expression « amor de lonh » apparaît dans ce poème quatorze fois comme idée fixe du sujet lyrique. Ce thème particulier de la poésie des troubadours, la fin’amor, est fixé dans *Le Dictionnaire de la langue française* d’Émile Littré (1872-77) :

**TROUBADOUR** (trou-ba-dour) s. m.

1. Nom donné aux poètes de la langue d’oc qui fleurirent du XIe siècle au XIVe.

    A. DUVAL, *Maison à vendre*², sc. 7: Dites-lui que, pour ma belle, /

Ainsi qu’un jeune troubadour, / Plus amoureux, aussi fidèle, / Je souffre et chante mon amour

Dans cet exemple, le personnage de Monsieur Duval fait comprendre le degré de son amour en se comparant avec un troubadour, parce qu’on ne peut pas être plus amoureux et fidèle qu’un troubadour. Il existerait aussi un obstacle à son amour (comme il se passe dans le cas de *la fin’amor*), parce qu’il dit qu’il souffre et en même temps « chante son amour ».

² Ecrit en 1753-1809
Dans le cas des chansonniers, même dans les poèmes adressés aux femmes, on ne
voit pas seulement l’ironie, mais aussi des imagines d’une férocité parfois bestiale:

Aux baisers caressants de vos lèves câlines,
O femmes, j’ai parfois ranimé mes ardeurs
En votre chair rosée enfonçant mes canines,
J’ai déjeuné d’amour et diné d’impudeurs. (Maurice Mac-Nab, « Ballade
des derrières froids », cité dans Segel 12)

Dans la poésie des chansonniers de Montmartre, donc, les femmes n’étaient pas des
sujets d’adoration et l’amour n’était pas du tout platonique ou sacré. Tous les deux étaient
plutôt l’objet de l’ironie aussi bien qu’un moyen de faire de la satire sociale.

Bien que le caractère des chansons du Moyen Âge et de la Belle Epoque soit
evidemment distinct nous voyons certaines similarités entre les genres des deux époques.
Selon Jean Baptiste Beck, les genres des chansons les plus populaires des troubadours
étaient : la chanson d’amour, la chanson politique ou morale (les sirventés), les chansons
narratives ou dramatiques. Joseph Anglade y ajoute les genres traités par les troubadours
qui ont gardé leur type populaire : la pastourelle, l’aube, les ballades et les danses (9).

Les genres qui ont été traités par les artistes des cabarets comprennent : la
chanson populaire, généralement sentimentale, romantique ou patriotique, la chanson
d’amour, les chansons de protestation sociale et politique, les jeux ou les sketches
dramatiques, les monologues et d’autres formes narratives, les danses, d’origine
folkloriques ou populaires, les ballades, les poèmes de caractère humoristique et satirique
(Segel 36-49). Ainsi, en utilisant les mêmes genres, les troubadours et les chansonniers
employaient néanmoins des approches différentes. Comparons, par exemple, un sirventés
politique de Bertran de Born, le troubadour médiéval, et une chanson politique d’un des chansonniers de Montmartre, Jules Jouy :

**ELOGE DE LA GUERRE**3

...E platz mi quan vei per los pratz
Tendas e pabalhós fermatz,
Et ai grant alegratge,
Quan vei per champanha rengatz
Chavaliërs e chavals armatz.

E platz mi quan li corredor
Fan las gens e l’aver fugir,
E platz mi quan vei après lor
Gran re d’ armatz ens ems venir,
E platz mi en mon coratge,
Quan vei fortz chastels assetjatz
E’is harris rotz et esfondratz
E vei l’òst el ribatge,
Qu’es tot entorn claus de fossatz
Ab lissas de fortz pals serratz.

Et altressi’m platz de senhor,
Quant es premièrs a l’envazir
En chaval armatz, ses temor,
Qu’aiissi fai los sieus enardir
Ab valen vasselatge…
Baró, metètz en gatge

**LA GUERRE**

L’actualité du moment,
Peuples, c’est malheureusement
La guerre.
Partout gronde un sourd branle-bas;
Chacun appréhende tout bas
La guerre…
Plébéiens de tout l’univers,
Vous dont les yeux sont tournés vers
La guerre.
Chinois, Français, Russe, Allemand,
Ne l’écoute pas, elle ment,
La guerre.
Sur vos cadavres fleurissant,
Elle grandit par votre sang,
La guerre.
Peuple naïf, si tu m’en crois-,
C’est l’arme suprême des rois,
La guerre.
Quand ils se sentent menacés,
Vite, les canons, annoncez
La guerre!

---

3 Mais il me plaît aussi de voir, sur les prés, tentes et paillons dressés; et je ressens une grande joie quand je vois, rangés campagne, chevaliers et chevaux armés.

   Et je suis heureux quand les éclaireurs font fuir les gens avec leurs biens et quand je vois venir, derrière eux, un grand nombre de gens armés. Mon cœur se rejoint quand je vois les châteaux forts assiégés, les remparts rompus et effondrés...

   Et j’aime aussi quand le seigneur, le premier à l’attaque, vient tout arme sur son cheval, sans peur, enhardissant ainsi les siens de son vaillant courage...

   Barons, mettez en gage châteaux, villes et cites, plutôt de ne point vous faire l’un à l’autre la guerre. Papiol, de ton plein gré, va-t’en vite auprès de Oui-et-Non, et dis-lui qu’il reste trop longtemps en paix (La traduction donnée dans Bec 226-227)
Chastèls e vilas e ciutatz  
Enans qu'usquecs no'us guerrejatz.  
Papiòls, d'agradatge  
Ad Oc-e-No t'en vai viatz  
E dija li que tròp estai en patz. (Bec 224-225)

Ajournant leur triste départ,  
Les tyrans se maintiennent par  
La guerre.  
Crois-moi, pauvre univers dompté,  
C'est le pou de l'humanité,  
La guerre.  
Se moquant bien de tes « hourra! »  
Prends garde, elle te mangera  
La guerre.  
Travailleur, te croisant les bras,  
Sans effort tu repousseras  
La guerre.  
Peuples, en vous tendant la main,  
Vous chasserez du genre humain  
La guerre. (Jouy 81-83)

L'opposition des deux approches est frappante : « Papiol, de ton plein gré, va-t'en vite auprès de Oui-et-Non, et dis-lui qu'il reste trop longtemps en paix » (Bertran de Born) et « Peuples, en vous tendant la main, / Vous chasserez du genre humain / La guerre » (Jules Jouy). Tandis que Bertran de Born fait l'éloge de la guerre et persuade les barrons de ne pas garder la paix, Jules Jouy implore d'arrêter l'effusion du sang. Tous les deux utilisent un appel direct à l'auditoire par des apostrophes, mais s'adressant à différents segments de la société (« barons », « Papiol » ; « travailleur », « peuples », « plébéiens »). Et même parfois les destinataires sont similaires dans les deux cas (par exemple, on sait que Papiol était un jongleur de Bertran de Born, donc c'était aussi un simple plébéien, Beck 227), néanmoins les buts de ces appels sont cardinalement opposés, car chacune de ces positions a été motivée par la situation sociale. Les
troubadours, chantant pour les rois, participant aux guerres et suivant le code chevaleresque, ont utilisé la possibilité de parler des rois et de leur politique d’un ton laudatif, tandis que la position des chansonniers était toujours d’un ordre plus populiste, celle de la protestation. Ils exprimaient la voix du peuple qui ne veut jamais la guerre.

Un autre exemple est la ballade, le genre « popularisant », qui est aussi une chanson à danser (*balar*) comme son nom indique (Bec 150). Ce genre était très aimé à Montmartre. Mais si on compare les titres mêmes des ballades médiévales et montmartroises, on comprend que le contenu était complètement différent. Les exemples des ballades des troubadours comprennent *A l’entrada del temps clar* (« Aux premiers jours du temps clair », Anonyme), *Ballade de la malmariée* (Anonyme), alors que celles des chansonniers de Montmartre sont *Ballade des derrières froids* (Maurice Mac-Nab), *Ballade du pauvre imbécile* (Jean Goudezki), *La Ballade des agents* (Constant Jacquet, ou Yon-Lug). On voit qu’il n’y a rien du lyrisme troubadouresque dans les ballades chatnoiresques.

Les chansonniers faisaient usage des formes fixes de la musique médiévale (ballade et rondeau) et de cette manière prétendaient être des troubadours contemporains. Mais en présentant les mêmes formes de manière satirique, ils en faisaient plutôt la parodie. Bien sûr que nous parlons de deux époques complètement différentes et ce qui était à la mode à l’époque des troubadours (comme chanter la chevalerie et la fin’amor) a perdu son actualité à Montmartre pendant la Belle Époque. Les chansonniers préféraient plutôt l’imitation et le ton moqueur. Mais ce n’est pas que l’époque qui était différente.

Pour rendre la distance entre les troubadours et les chansonniers encore plus grande on peut aussi souligner la différence de leurs origines sociales, ce qui a influencé
le caractère et les thèmes de leurs créations. Les familles des chansonniers des cabarets étaient pour la plupart pauvres, monoparentales (à l’instar de la biographie d’Yvette Guilbert et de Henri Dreyfus), connaissant les luttes économiques dures (celle de Jules Jouy, Maurice Chevalier, Mistinguett et d’autres) (Rearick 51). Les troubadours, au contraire, sont pour la plupart d’origine noble et bourgeoise. Selon Anglade,

Le premier connu, est, comme on l’a vu, un homme de « haut parage », Guillaume de Poitiers, duc d’Aquitaine. Parmi les plus anciens se trouvent également d’autres personnages de noble naissance. Ainsi Jaufre Rudel, qui s’énamoura de la « Princesse lointaine » et qui « usa la voile et la rame pour chercher sa mort » suivant l’expression de Pétrarque, était prince de Blaye. Cinq rois se sont exercés à la poésie provençale... La liste des troubadours comprend encore dix comtes, cinq marquis et autant de vicomtes; parmi eux Bertran de Born. Beaucoup d’autres sont de puissants barons ou de riches chevaliers. Plusieurs... sont des chevaliers. (27-28)

Certainement, l’appartenance à telle ou à telle autre classe sociale change la perspective et la thématique des œuvres, d’où la différence entre les sujets et les méthodes de l’expression des troubadours et des chansonniers (lyrisme ou satire). Même les poètes qui étaient originaires de familles bourgeoises (par exemple, Aristide Bruant) luttaient contre les valeurs bourgeoises et contre leurs familles qui les empêchaient de devenir artistes.

Comme nous l’avons déjà dit, une des principales activités des cabarets était la protestation sociale et politique qui était activement exprimée dans les chansons. Cette position ne semblait pas très favorable pour les autorités. Bien que Le Chat Noir ait été fréquenté par les politiciens, les hauts fonctionnaires et même parfois les ministres,
« l'esprit montmartrois » il a pu développer sa voix satirique et irrévérencieuse, qui bafouait et se moquait des politiciens et réagissant vivement aux événements sociaux de ces jours, sans interférence sérieuse de la police. Ce n'était qu'en avril 1897 que les régulations sur la censure des chansons des cabarets ont été établies (Whiting, « Music on Montmartre » 160).

En revanche, les troubadours médiévaux ont toujours été sous le patronage des autorités. Comme le mentionne Henry John Chaytor, « Kings, princes and nobles themselves pursued the art and also became the patrons of troubadours who had risen from the lower classes” (7). Mais comme la plupart des troubadours était d'origine noble et bourgeoise, ils faisaient usage de ses liens sociaux. Par exemple, la fameuse Aliénor d'Aquitaine, duchesse d'Aquitaine et reine de la France, qui favorisait la création des troubadours, était une petite-fille de Guillaume IX de Poitiers, le premier poète connu en occitan. En outre, les troubadours médiévaux ont activement participé aux activités politiques et sociales. Quelques preuves se trouvent chez Elizabeth Aubrey qui met en lumière le fait que quelques troubadours ont participé aux croisades en Terre Sainte (6). Nous avons mentionné plus haut l'histoire de la campagne électorale d'Aristide Bruant comme exemple de la participation des chansonniers dans la vie politique. Mais elle a résulé de la protestation, tandis que les troubadours ont participé aux Croisades comme chevaliers de la croix.

En parlant des rapports des chansonniers de Montmartre avec les autorités, on ne doit pas les confondre avec les chansonniers des cafés-concerts qui étaient acclamés et gratifiés par les élites et les plus hautes classes et même par le roi. Par exemple Bettina
Liebowitz Knapp nous fait remarquer dans son article « The Golden Age of the Chanson » que :

He [Béranger] sent a collection of his songs to Lucien Bonaparte who was so impressed that he gave the poet a pension of one thousand francs... In 1860 when Thérésa leaped to stardom singing comic and tragic songs, this genre gained the favor of the higher classes. She sang with such vivacity and so deeply moved her audiences that Napoléon III summoned her for a command performance in the Tuileries. (85, 86)

Ces rapports avec les autorités font indubitablement allusion au patronage des troubadours. Mais il ne faut pas oublier que ces deux exemples appartiennent au temps avant les cabarets, dont le caractère était assez distinct des cafés-concerts, donc beaucoup plus satirique, beaucoup plus mordant et beaucoup plus improvisé.

Analysant toutes les caractéristiques des troubadours et des chansonniers mentionnées ci-dessus, nous voyons un grand nombre de différences entre les deux – le caractère de la poésie, le statut social, les thématiques, la présentation de sujets similaires, – et quelques similarités qui ne le sont pas si on les considère attentivement. Néanmoins, les chansonniers aimaient l'image du troubadour, ils aimaient l'idée d'appartenir au Moyen Âge. En d'autres termes, ils aimaient la forme sans comprendre l'essence. Attraités par le mot « troubadour » et par de nombreuses significations positives que ce mot contenait déjà, les chansonniers, les poètes de Montmartre l'ont approprié et l'utilisaient en parlant d'eux-mêmes et de leurs camarades, pour s'ennoblir, pour s'inscrire dans une tradition poétique déjà reconnue en France, et pour devenir partie de l'attrait que le Moyen Âge exerçait à l'époque.
Suivant les règles de la distinction culturelle élucidée par Pierre Bourdieu, ils se servaient de la noblesse et de la grandeur des troubadours pour s'élever à leur rang dans l'opinion publique (La Distinction). On connaît même des exemples où des poètes de la Belle Époque préféraient garder les anciennes versions de leurs noms, par exemple, Jehan Rictus ou Andhré Joyeux (André Lesage), pour ce faire associer au Moyen Âge. Mais les chansonniers de Montmartre, étaient-ils seuls à s'approprier l'étiquette « troubadour » et à la transformer à leur gré ?
LES LÉGENDES DES TROUBADOURS
DU SEIZIÈME AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Entre l’époque de la fleuraison des troubadours et celle des chansonniers, il y a sept siècles pendant lesquels le mythe des troubadours a été créé. Quand on analyse ce processus dès son commencement, on voit qu’à partir du seizième siècle les artistes évoquaient déjà le Moyen Âge, qu’ils nommaient *l’antiquité française*, s’y référant comme un temps parfait, un temps d’amour et de joie (Haines 76).

Pourquoi désire-t-on toujours revenir au passé, reconstruire le passé, maintenir la mémoire du passé ? Il existe au moins deux théories qui nous aideront à comprendre ce phénomène. La première est celle de Mircea Eliade, historienne des religions, mythologue, philosophe et romancière roumaine, qui affirme que la période la plus signifiante de chaque société est son commencement, parce qu’il était « un réceptacle » de la nouvelle création (36). Pour les écrivains et les poètes le Moyen Âge était l’enfance de la société française, le moment où on a commencé à écrire en français et non en latin, un temps calme et naïf qui, en même temps, contenait quelque chose qui leur manquait.

La seconde théorie vient de Maurice Halbwachs. Il explique le désir de revenir au passé et la nostalgie du passé par trois raisons principales, la première est qu’en s’échappant de la réalité on se permet de choisir n’importe quelle période au passé pour s’y immerger (49-50). La deuxième raison est qu’on s’identifie dans le présent seulement par l’opposition au passé (24). La troisième découle de l’idée de l’innocuité du passé, c’est-à-dire, on n’attend rien de mal du passé (51).

Toutes ces raisons semblent valables à propos du phénomène que nous considérons parce que, premièrement, il est vrai que le Moyen Âge, dont l’image
pittoresque et attirante a été créée depuis le seizième siècle, était le temps « magique » pour les artistes et le public. Deuxièmement, dans notre travail nous parlons des artistes, des gens créatifs, qui veulent toujours s’échapper de la réalité, qui se battent souvent avec le système social de leur époque et font la satire des vices de leurs contemporains. Mais pour s’opposer au système on doit trouver l’idéal, la société exemplaire, qui peut fournir des choses agréables, ou même inspirantes.

En choisissant le Moyen Âge comme idéal, les artistes (nous utilisons ce mot au sens large, c’est-à-dire une personne qui pratique l’art, fut-ce l’art littéraire, musical ou pictural) et puis le public l’adaptaient à leurs propres besoins, parfois embellissant et parfois déformant la vérité. Voilà ce que Louis A. Coser écrit à ce propos en résumant les travaux de Halbwachs, Schwartz et Durkheim dans l’introduction du livre On Collective Memory:

Collective memory has both cumulative and presentist aspects. It shows at least partial continuity as well as new readings of the past in terms of present. A society’s current perceived needs may impel it to refashion the past, but successive epochs are being kept alive through a common code and a common symbolic canon even amidst contemporary revisions. (26-27)

L’interprétation du passé dépend donc de la situation sociale et des besoins de la société à certaines époques. John Haines, dans Eight Centuries of Troubadours and Trouvères, nous permet de suivre le développement et le changement de l’image des troubadours et de l’interprétation de leurs chansons dès le quatorzième siècle.
Au mépris de l'idée commune que c'était le dix-neuvième siècle qui a ranimé le Moyen Âge, Haines montre que la poésie médiévale n'a jamais été complètement oubliée. La seconde moitié du treizième et le commencement du quatorzième siècle voient l'apparition des chansonniers, les collections de chansons des troubadours et trouvères. L'intérêt pour ces œuvres se montre surtout au début du seizième siècle, quand les auteurs ont commencé à rechercher la vie et la poésie des troubadours. Comme l'affirme Haines, c'est cette époque-là qui a donné naissance aux premières légendes des troubadours, avec des auteurs comme Jean de Nostredame, Étienne Pasquier, Guillaume Catel, et bien d'autres. La recherche de Haines montre que Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux de Jean de Nostredame était une combinaison de fait et de fiction. Par exemple, le troubadour Ancelme de Mostiere, décrit par Nostredame comme astrologue, un citoyen riche d'Avignon et savant en matière d'anciennes prophéties, n'était qu'un frère aîné de Nostredame (Haines 53). De même, au seizième siècle, « the earliest stereotyping of medieval music as primitive and naive » a eu lieu (49).

Pour les auteurs des seizième et dix-septième siècles, la chanson médiévale avait un charme de l'antiquité, une note de la nostalgie du passé. Pour Jean-Baptiste Lully, par exemple, « medieval song recalled a forgotten national grandeur » (50). Cette nostalgie s'est présentée au dix-septième siècle dans le style marotique (après Clément Marot), l'imitation du style de l'antiquité. Voilà comment Haines décrit les adhérents de ce style:

They pined for le bon vieux temps and used poetic archaisms to evoke general time located somewhere in the past which they designated as antiquité française...
The style marotique was especially praised for an ephemeral naïve quality; this naïveté soon became essential to it, and people in turn started associating naïveté with the Middle Ages. (51)

Avec cette nostalgie et l'intérêt de l'antiquité françoise sont venues les premières idées fausses de l'image du troubadour. Claude-François Menestrier, l'antiquaire et l'auteur du livre Traité des tournois, joustes, carrousels, et autres spectacles publics écrit :

Une foule de Troubadours venoit au septième rang tous couronnez de plumes de Paon, qui leur furent autrefois consacrés dans les fameux Cercles des principales Dames de cette Province là, et vestus à l'antique, avec longues perruques, chantans dans les transports de leur zele sur des Luths, et des Harpes dorées. (40)

Tandis que le fait de porter des plumes de paon, attribué aux troubadours, a certainement contribué à son image pittoresque, il n'y a pas une seule mention de plumes dans les poèmes des troubadours.

Au dix-huitième siècle, le genre troubadour est apparu et a pris la relève du style marotique du dix-septième siècle. Ici le mot « troubadour » ne connotait pas seulement les poètes médiévaux de l'Occitanie, mais aussi les trouvères, les poètes de la seconde moitié du Moyen Âge et même leurs imitations contemporaines (Haines 95). On doit remarquer ici les distinctions principales entre les troubadours et les trouvères. Les premiers, situés au Sud de la France, écrivaient leurs œuvres en langue d’oc, les derniers, du Nord, composaient leurs chants dans les divers dialectes de la langue d’oïl. Les trouvères cultivaient surtout la poésie épique tandis que les troubadours sont connus par leur poésie lyrique de genres divers. En plus, les poésies des troubadours, plus courtoises
que celles des trouvères, étaient aussi moins populaires en caractère (Blanc 296). Ainsi les poésies des troubadours et des trouvères, différentes en caractère, sont devenues semblables dans la tête du grand public. En plus, le processus de l’imitation constante des œuvres des troubadours a forcé le remplacement de l’authentique par ces imitations.

La confusion et l’exploitation de l’image du troubadour et du « bon vieux temps » continue avec Jean-Joseph de Mondonville, le violoniste et compositeur français du dix-huitième siècle. Bien que sa musique de *Daphnis et Alcimadure* ait été inspirée par les mélodies populaires de Narbonne, Mondonville était comparé « à nos célèbres troubadours » (cité dans Haines 98) à cause du texte languedocien, des références pastorales, et une allusion au commencement de *Daphnis à l’art de trobar*. En résultat la musique des troubadours recevait de plus en plus d’associations avec les mélodies folkloriques.

À la fin du dix-huitième siècle, on voit l’apparition du style nommé « style moncrif » après François-Augustin de Paradis de Moncrif, l’interprète et imitateur des chansons des troubadours et des trouvères qui a composé de nouvelles mélodies pour les textes médiévaux paraphrasés (Haines, 161). Ses interprétations étaient considérées comme authentiquement médiévales et, donc, devenaient, pour le public, la vérité historique.

Développant la théorie de la mémoire collective de Halbwachs, Jan Assmann introduit le terme de *mémoire culturelle* qui fait partie de la mémoire collective. Dans ce type de mémoire, dit Assmann, les événements du passé sont préservés sous la forme de symboles, et sont maintenus dans la mémoire par les « formations culturelles » (les textes, les rites, les monuments). Car la mémoire culturelle est très élec
que des symboles qui sont considérés importants pour l’identité de la société, ce n’est pas la vérité historique qui compte, mais la représentation de cette réalité qui est considérée appropriée. Comme l’affirme Assmann, dans le contexte de la mémoire culturelle, la distinction entre le mythe et la réalité disparaît (« Communicative and Cultural Memory » 113). Comme dans le cas des troubadours, les mythes créés et les interprétations présentées se mélangaient avec la réalité historique. Encore une fois, on souligne que tandis que les auteurs ne pensaient pas toujours à rendre authentique la musique du Moyen Âge, le public a accepté leurs œuvres comme authentiques. Un exemple de Lully illustre parfaitement cette situation :

Lully had no intention here of rendering the medieval music authentically. Rather, he used topoi associated with the French antiquity and adapted them to suit his own needs. The contemporary imagination eagerly supplied what considerable information was missing about the Middle Ages and fashioned the past largely in its own image. (Haines 77)

Dans sa nostalgie pour le bon vieux temps, le public aimait ce qui lui était présenté comme médiéval, et donc, acceptait et construisait sa propre vérité médiévale selon les moyens disponibles. On doit dire qu’à cette époque-là les connaissances savantes du passé étaient toujours très limitées dans les cercles scientifiques sans parler des gens ordinaires. Telle était la situation vers la fin du dix-huitième siècle.

Tous les stéréotypes sur la musique des troubadours qui se sont formés vers le commencement du dix-huitième siècle ont été perpétués. Il existait déjà de la confusion à propos de l’époque des troubadours, qui s’étendait maintenant jusqu’au quinzième siècle,
tandis que l’époque classique de la poésie provençale a fini avec la mort du dernier troubadour, à la fin du treizième siècle.

Une chose qui a contribué à cette confusion au dix-neuvième siècle c’est la peinture. *Le style troubadour*, un style de peinture qui régnait en France au temps du premier empire, a aussi joué un rôle dans la perception des troubadours et du Moyen Âge. Pour la première fois, la peinture de ce style a évoqué « avec un désir d'exactitude iconographique des scènes vécues ou légendaires se déroulant du Moyen Âge à l'époque de Louis XIII » (« Style troubadour » n/p):

Its masters (e.g., Pierre Révoil, Fleury Richard, François-Marius Granet and Jean-Antoine Laurent) and patrons (e.g., Empress Josephine, Louis XVIII, the duke and duchess of Berry) were not exactly focused on Jaufré Rudel, Marcabru, Bernard of Ventadour and their peers. By « troubadour » they did not mean a kind of poet, but anything medieval including Roland, Charlemagne, Ivanhoe, Bayard, Francis 1st, the One Hundred Years War, the fountain of youth, ladies with long braids, young men with pointed shoes, crenellated towers, arch bows, greyhounds, and huge fireplaces. It is striking that « troubadour » could have represented the « medieval » in a nutshell for early nineteenth-century public. (« Style troubadour »)

Premièrement, cette citation souligne qu’avec l’arrivée de ce style le mot « troubadour » a commencé à signifier tout ce qui était de ce passé « mystérieux », du Moyen Âge jusqu’à la Renaissance, du huitième au seizième siècle. Cela confirme encore une fois la confusion temporelle de l’existence des troubadours qui a résulté du traitement de l’image et du mot « troubadour ». Tandis qu’il n’y avait pas de troubadours à l’époque de
la Renaissance, avec ces tableaux les peintres ont maintenant identifié les scènes historiques de la Renaissance par le style troubadour. Les scènes illustrées par les tableaux du style troubadour (qui n’ont pas toujours dépeint les scènes du Moyen Âge des troubadours, c’est-à-dire du douzième au quatorzième siècles) ont commencé à être associées avec l’époque des troubadours et avec les troubadours eux-mêmes. En allant encore plus loin, ces illustrations visuelles ont influencé les représentations ultérieures du Moyen Âge :

TROUBADOUR STYLE. Term applied to a vein of historical painting popular in the early 19th century, particularly in France, featuring ... scenes from the Middle Ages or the Renaissance treated in a way later associated with Hollywood costume dramas, with colourful apparel, amorous adventures, chivalric deeds, and sentimental anecdote to the fore. It can be seen as an aspect of Romanticism—a kind of pictorial parallel to the poems and novels of Sir Walter Scott—and has been described as a « style within a style ». (Chilvers 711)

Avec la peinture du style troubadour, nous avons déjà au moins trois arts qui traitent le mot, la marque, l’image, et les œuvres des troubadours : la musique, la peinture, et la littérature, sans parler de l’art du décor, qui s’est aussi servi du Moyen Âge au dix-neuvième siècle, en ce qu’on a imité le style médiéval dans le décor des cabarets de la Belle Epoque.

Comme nous l’avons vu, la nostalgie du « bon vieux temps » a résulté dans les imitations diverses de la musique et de l’image troubadouresque (le style marotique, le style troubadour, le style moncrif, la création des biographies des troubadours qui
combinaient le fait et la fiction). Et, comme conséquence, la musique des troubadours était stéréotypée comme primitive et naïve, semblable à celle des trouvères, et proche de la musique folklorique.

On voit aussi que la tendance de lier la musique des troubadours à la musique folklorique continue au dix-neuvième siècle. D’un côté, c’est la répétition de la même légende qui a été formée pendant quelques trois siècles, de l’autre côté, c’est la réaction aux événements importants du dix-neuvième siècle.


Dans le cadre de cette initiative on a également exploré les chansons des troubadours, on a recherché les manuscrits et les chansonniers. Quand on étudie quelques phénomènes différents simultanément, on commence à les associer les uns aux autres.
Forcément, les troubadours sont devenus porteurs de l’esprit national et figures héroïques et légendaires qui ont fait beaucoup pour la patrie et dont la poésie est une perle qu’on ne doit pas oublier. Qu’est-ce qu’on a pu faire de plus efficace pour faire aimer les chansons des troubadours que de les rapprocher à la musique folklorique si appréciée par le public? Si naturelle et si naïve, si simple à retenir et si clair, cette musique donnait des possibilités énormes à l’interprétation de la musique des troubadours. On préservait la magie de l’antiquité, mais en même temps on la rendait abordable.

Cependant, on doit remarquer que le grand public n’avait pas accès aux connaissances profondes de la chanson française. Yvette Guilbert, « diseuse » des cabarets du dix-neuvième et vingtième siècle, patriote et chercheuse active de l’esprit national français qui interprétait les chansons des troubadours, parle de cette situation dans son autobiographie : « La Chanson française était limitée à des recherches faites dans les campagnes sur l’ordre de Napoléon 1er, que son flair inspirait à ramasser les fleurs du bouquet de l’esprit national » (*Chanson de ma vie* 192). Une autre source était les représentations que la vieille chanson a reçues dans les livres, les pièces, et les chansons contemporaines.

Les gens ont tendance à croire en ce qu’on leur présente comme vrai, s’ils n’ont pas de connaissance du phénomène présenté ; ils se contentent de ces présentations sans faire de recherches scientifiques, particulièrement si les présentations leur plaisent. Et c’est bien normal, car les masses populaires ne sont généralement pas savantes et n’ont parfois même pas d’accès à l’information. Ainsi, la représentation de la musique des troubadours comme proche de la musique folklorique était convenable pour les interprètes et les scientifiques aussi bien que pour le public. Dans le cadre de ce problème
il est intéressant de remarquer que parmi les auteurs des livres sur les troubadours il existe une théorie de l’origine populaire de la poésie médiévale, qui pourrait servir une base de la comparaison entre les chansonniers et les troubadours, dont nous allons parler en détail ci-après.
L'image que le mot « troubadour » a évoqué vers la fin du dix-neuvième siècle était assez ambiguë : un poète avec un luth, naïf et simple, dont les chansons sont parfaites en structure et improvisées en même temps, un amoureux fidèle, ambulant, en plumes de Paon, qui chante son amour lointain. Lesquelles de ces associations les chansonniers se sont-ils appropriées pour se nommer « troubadours » ?

Il semble que la vie ambulante est une seule caractéristique explicitement nommée par les chansonniers comme la raison du parallélisme. Ils l'employaient souvent en se comparant aux poètes médiévaux, comme dans ces souvenirs de Goudeau:

...forcer les jeunes poètes à entrer en lice pareils à des troubadours des anciens temps, pareils et dissemblables en ce que les troubadours venaient frapper aux portes seigneuriales des châteaux féodaux, et qu’aujourd’hui c’est en s’adressant, sinon au suffrage universel, au moins au suffrage restreint des capacités bourgeoises. (220)

De même Yvette Guilbert voyait un lien entre les voyages des troubadours et ceux des chansonniers contemporains:

My own part in contributing to the art of the world, more and more I feel to be that of the ancient troubadour or minstrel who wandered from one land to another instilling into all nations the love and respect for its own by celebrating in songs its manifold beauties. (Guilbert, « American Girl’s Education » 372)
Cette caractéristique des troubadours, le fait qu’ils ont voyagé d’un pays à un autre, était bien aimée par les chansonniers de Montmartre, aussi bien que le fait de naïveté de la poésie troubadouresque et de sa nature folklorique. Cette idée a été maintenue par les théories de l’origine populaire de la poésie provençale.

Dans la littérature sur les troubadours les théoriciens convergent dans leur reconnaissance du premier troubadour – Guillaume IX, mais il y a de la discussion sur la source de la poésie des troubadours. Selon Henry John Chaytor (début du vingtième siècle), trois théories principales ont été proposées. La première explique la poésie provençale comme inspirée de la poésie latine dans son stade de décadence. Quand les Romains sont venus en Gaule, ils n’ont pas seulement apporté leurs institutions et leurs lois mais aussi les divertissements, y compris les joculatores qui ont été transformés en jongleurs par la suite (7). La deuxième version attribue l’apparition de la poésie des troubadours à l’influence arabe pendant le huitième siècle. On remarque neuf cents structures de strophes différentes employées par les troubadours pareils à ceux des arabes (8). Mais, il n’y a pas de preuves de ces deux théories et, en plus, il existe un fait important qui est en contradiction avec ces deux théories : si cela avait été l’influence latine ou arabe on aurait pu le voir partout en France. Or, on peut localiser l’origine de la poésie des troubadours dans le Sud de la France (8).

Ces deux théories ne semblent pas convaincantes, on accepte donc souvent la troisième, que c’était la poésie populaire qui a donné naissance aux chansons des troubadours. « Il a existé des « sons » poitevins (mélodies) dans cette partie de la France . . . de nombreux chants populaires, romances, aubes, pastourelles, rondes et danses : c’est dans ces chants qu’il faut chercher l’origine de la poésie des troubadours » (Anglade 8). Il
est vrai que parmi les œuvres des troubadours on trouve des exemples de ces genres popularisants, utilisés aussi par les chansonniers de Montmartre.

Rien qu’en considérant la thématique des chansons montmartroises, de leurs mélodies denses et très simples, on peut dire que ce genre est proche de la chanson populaire, ou la chanson folklorique. A ce propos Steven Moore Whiting nous dit:

... the cabarets championed *la bonne chanson française* : folk song and its latter-day imitations. The cabaret composers Georges Fragerolle, Léopold Dauphin, and Charles de Sivry, devoted considerable energy to the arrangement of folk songs from the provinces; singers like Suzanne Dariel, Theodore Botrel, and George Chepfer specialized in their performance. . . . (« Music on Montmartre » 161)

La chanson folklorique a ainsi donné une base à la majeure partie des chansons des cabarets. Nous considérons par la chanson folklorique celle appartenant au peuple, chantée par le peuple, dont les auteurs ne sont pas connus, tandis que la chanson populaire est une composition chantée, d'inspiration sentimentale ou satirique, dont l’auteur est connu, cette dernière s’oppose à la chanson savante.

Dans le contexte de notre travail, ces deux notions, la chanson folklorique et la chanson populaire, sont utilisées comme synonymes ou comme notions très proches l’une de l’autre, parce qu’en parlant des chansonniers et leurs œuvres ce qui nous intéresse c’est le caractère des chansons qui les inspiraient. Le style léger, le langage simple, la profusion des rythmes de danse sont des caractéristiques de la chanson folklorique aussi bien que la chanson populaire. Ces traits sont également typiques des chansons des chansonniers. En plus, leur thématique est centrée sur l’image des « petits gens », pauvres
et opprimés (Segel 43). Voyons, par exemple, comment Jules Jouy, « le maître chansonnier », qui faisait partie des Hydropathes et était un des fondateurs du Chat Noir, développe ce sujet dans son poème *Pâle travailleur* (Valbel 141) :

— Pâle travailleur, connais-tu le Jour?...
— Comme tout le monde, en naissant un jour,

Je devais trouver mon coin de lumière
Et goûter aussi ma part de soleil.
Mais je n'ai trouvé que l'astre Misère;
Elle m'a pâli mon beau sang vermeil.

— Pâle travailleur, connais-tu la Faim?...
— Comme tout le monde, au bord du chemin,

Je devais manger mon pain sur la Terre
Et goûter aussi ma part de vin pur.
Mais je n'ai trouvé que le vin Misère,
Et l'ogre repu rogne mon pain dur.

— Pâle travailleur, connais-tu l'amour?...
— Comme tout le monde, en venant au jour,

Je devais aimer quelqu'un sur la Terre
Et goûter aussi ma part de bonheur.
Mais je n'ai trouvé que Jeanne Misère;
Elle m'a vidé la tête et le cœur . . . (Jouy 183-184)

Selon Jouy toute la vie des gens pauvres, des simples travailleurs, est une pleine « Misère », qui assombrit toutes les joies de la vie – l'amour, la nourriture, la lumière du
jour et le ciel de la nuit. Les chansonniers n’avaient pas peur d’évoquer ces sujets et de parler des petits gens, parce que c’était la réalité qu’ils voyaient. Les chansons de Montmartre peuvent être considérées comme une continuation de la tradition populaire, car ces chansons s’intéressaient aux histoires du peuple et exprimaient ces intérêts de manière simple.

Cependant, bien que la musique des troubadours et des chansonniers semble d’origine populaire, il ne faut pas les égaliser, parce que les choses ne sont pas si simples. Dans *La musique des troubadours* Jean Beck (la seconde moitié du vingtième siècle) met en question l’origine populaire des œuvres des troubadours:

Il est difficile d’admettre que les couplets des premières chansons en provençal littéraire, dont la technique est si perfectionnée, puissante, procèdent directement de l’humble chanson du peuple. (15)

Soutenir que les chansons des troubadours, si subtiles et si compliquées dès le début, dérivent des chansons populaires, c’est simplement constater que les unes et les autres sont faites de paroles chantées « en langue vulgaire ». Même si cette corrélation existe, on doit constater que les troubadours et les chansonniers ont choisi des voies différentes pour raffiner et élaborer la tradition populaire.

Au fond, c’est plutôt la poésie de François Villon qui est proche des œuvres des chansonniers, aussi bien que le phénomène du cabaret lui-même, qui remonte au temps de François Villon et hérite son nom de la cave ou de la taverne.

... such cabarets served as performance locales, either because gipsy guests spontaneously joined in sing-song or because an enterprising host, wanting to attract more customers, allowed his premises to be used by
strolling players, balladeers, jugglers and the whole retinue of out-of-reason carnival personalities. (Appignanesi 9)

Une spontanéité de la performance est caractéristique du cabaret du dix-neuvième siècle, surtout au début de son existence, particulièrement dans le cas des Hydropathes et des cafés qui servaient de point de réunion pour des artistes, écrivains et poètes avec une esthétique similaire consistant à discuter et faire des performances spontanées (Cate 20). Lisa Appignanesi ajoute même que le cabaret est devenu « . . . a meeting place for artists where quasi-improvisational performance takes place among peers, and . . . an intimate, small-scale but intellectually ambitious revue » (9). Par conséquent, ce sont, d’abord, les baladeurs, les jongleurs, et les formes différentes de divertissement populaire qui ont donné l’inspiration aux artistes du dix-neuvième siècle, et pas les troubadours. Néanmoins, les auteurs des livres sur les cabarets du dix-neuvième siècle basent souvent leurs parallèles avec le Moyen Âge sur cette spontanéité de performance et de créativité. C’est ce que fait Elena Cueto-Asin quand elle dit que:

The work of art composed by the troubadour or the itinerant artist was combined with the spontaneity of the moment and the active participation of the public . . .

The tradition of acting out a poetic text goes back to the Middle Ages and the songs of the bard, the troubadour, the saltimbanque, and the variety of other itinerant actors whose performances were based on the monologue as a form of entertainment to capture the public’s attention. (Cueto-Asin 231, 239)
Cette comparaison semble valable pour les nombreux auteurs qui décrivent la poésie des troubadours du Moyen Âge: « ... the spontaneous movement of poetic answering, and the calculated movement of the literary shaping, were the two constant and inseparable elements in their verse » (Dronke 106); « ... troubadour poetry is like Greek sculpture. The technical excellence of it is so incredible that we cannot help regarding it as something spontaneous, half-unconscious, – found, as the troubadours themselves so strikingly said, rather than learned » (Preston 159); « they [troubadours] were simple individuals, whose music was spontaneous and free of artificial learning » (Haines 183); « all the music of the troubadours seems to have enjoyed a lively tradition of improvisation » (Aubrey 272). Autrement dit, la nature de la poésie des troubadours est spontanée, improvisée, intuitive, mais en même temps prémédité et parfait en technique.

Réfléchissons sur la cause de pareils raisonnements. Par exemple, la citation ci-dessus de Haines est le résumé d’une théorie identifiant la « simplicité » des troubadours, un jugement venu des scientifiques allemands. Après l’avoir expliqué, il ajoute que « in a word, they were naive » (183), et de ce fait il fait la satire d’un des stéréotypes de la musique médiévale. Dronke, Aubrey, et Preston se contredisent ou bien parlent simplement de la spécificité de la performance. C’est un acte où il existe toujours le goût de l’improvisation et de la spontanéité sans lesquelles il n’est pas possible d’imaginer la performance en tant que telle. Evidemment, les auteurs voient la similarité entre *art de trobar* et celui des artistes de la Belle Epoque dans le caractère de la performance et de la poésie elle-même, se basant sur l’instantanéité de l’émotion et de la réaction du public.

La troisième similarité apparente est liée à une pensée élaborée par Aubrey selon laquelle les théoriciens contemporains décrivent la poésie des troubadours, ou *art de*
trobar, dans le contexte de l’art rhétorique, un des arts du trivium. On sait que les sept arts libéraux sont divisés en les arts du trivium (grammaire, dialectique, et rhétorique) et les arts du quadrivium (arithmétique, géométrie, astronomie et musique). L’intérêt de la rhétorique était d’enseigner comment émouvoir l’audience, à travers l’expression éloquente (Aubrey XIX) :

RHÉTORIQUE, s. f. (Belles-lettres.) art de parler sur quelque sujet que ce soit avec éloquence . . . D’autres la définissent comme l’art de bien parler, ars bene dicendi; . . . Les règles [de la rhétorique sont] règles d’éloquence . . . Comme le dit fort bien Ciceron, l’éloquence n’est point née de l’art, mais l’art est né de l’éloquence. (Morrissey n/p)

Comparons cette définition à une perspective d’Émile Goudeau, prise de son livre Dix ans de bohème où il parle de la nécessité de s’exprimer et de lire devant le public, pas seulement pour les poètes eux-mêmes, mais pour la culture en général. Goudeau cite en exemple les troubadours du Moyen Âge :

On m’objectait que les poètes manqueraient ainsi un peu de cette dignité pontificale qu’on leur impose au nom de je ne sais quoi; de plus, quelques-uns se sentaient trop timides pour déclamer leurs poèmes devant plus de trois ou quatre personnes... Je répondais que les troubadours et les trouvères, qui furent grands à leur époque, mêlaient l’art de bien dire à l’art de bien penser et de bien exprimer; que, d’ailleurs, l’art du comédien, après avoir été honni pendant longtemps, était acclamé dans les milieux les plus collets montés, qu’ils tiraient gloire et argent des vers des poètes,
et que, ma foi, les poètes, sans prétendre à l'argent, devaient récupérer tout au moins la gloire. (130)


Mais les deux talents, celui des troubadours et celui des chansonniers, étaient différents, particulièrement, en caractère. Tandis que le public des troubadours prenait son plaisir de belles expressions, de fines métaphores, les visiteurs des cabarets y cherchaient le choc émotionnel. Dans les cabarets du dix-neuvième siècle les chansonniers s’adressaient directement à une personne dans le public, en l’engageant dans un dialogue. Ils se réunissaient dans des salles pas larges qui permettaient une distance réduite entre les spectateurs et les artistes.

They gathered in rooms that put the performer only feet away from the audience... The entertainers addressed members of the audience individually, engaged in witty dialogue with them, and improvised topical patter as well. At the Chat Noir, Rodolphe Salis greeted a customer with mock deference – "this way, your lordship! – What will you have to drink, your Highness"?. At the Mirliton, the cabaret established by Aristide Bruant in 1885, the singer-proprietor called his customers pigs and then
Les chansonniers du dix-neuvième siècle ont pris la forme de l’art rhétorique et l’ont rempli avec leur propre contenu. Bien qu’on puisse dire que les chansonniers ont maîtrisé l’art rhétorique au sens d’engager le public, de l’émouvoir, tous leurs moyens similaires à ceux des troubadours, telles les tropes et les figures littéraires, ont été employés d’une manière parodique et dans un ton satirique et féroce. L’exemple d’un tel procédé se retrouve dans une chanson d’Aristide Bruant « Crâneuse » où il est dit : « Un marmif’ qui fait sa soupière », ce qui signifie « la prostituée qui prend de grands airs » (Segel 64).

Aristide Bruant, qui a utilisé dans ses chansons le langage des rues, a porté la poésie et la chanson sociocritique à son apogée, suivant la tradition argotique de François Villon.

Bruant not only educated himself in argot (…the street argot was colorful, lively, brutal, cynical, and rich in picturesque metaphor, daring neologisms and imitative harmony…), but in the lives of the people who spoke it. Soon he was to recreate both in his songs making the art of the chansonnier what has been called the most human of all arts. (Appignanesi 9)

On doit remarquer que les troubadours étaient les premiers à rendre la langue de la conversation en forme poétique. Les chansons des troubadours ont été composées dans la langue d’oc qui a pour l’origine le latin vulgaire. « Le Latin parlé par les soldats, les marchands, les colons installés en Gaule était d’ailleurs bien différent du latin classique enseigné dans les écoles. C’était un « latin populaire » (vulgaris), celui de la
conversation courante, avec des expressions plus familières et des tournures moins strictes » (Balabanian 162). L’œil attentif notera cette similarité entre la poésie des troubadours et celle des chansonniers.

Mais un œil encore plus attentif remarquera que, premièrement, le mot « vulgaire » n’avait pas le même sens qu’à présent, « vulgaire » voulait simplement dire vernaculaire, l’opposé de la langue véhiculaire, liturgique, classique ; deuxièmement, la langue d’oc, développée par les troubadours, est née du latin vulgaire, tandis que les chansonniers parlaient la langue d’oïl, la langue des trouvères. De plus, ils promouvaient le langage véritablement vulgaire, l’argot français, suivant le modèle de Villon, poète du quinzième siècle. François Villon avait été déclaré dans le Chat Noir un « maître perpétuel des poètes de Paris » et on ne peut pas nier ce lien de la Belle Époque avec le Moyen Âge. Mais en quoi la présence des allusions nombreuses au temps de François Villon permet-elle cette comparaison entre chansonniers et troubadours ?

Les chansonniers des cabarets du dix-neuvième siècle, dont Aristide Bruant est un des représentants les plus marquants, ont été préoccupés par les thèmes des prostituées et sans-abri, tandis que le caractère des chansons des troubadours était courtois, exprimant les sentiments les plus élevés et délicats. Les chansonniers n’hésitaient pas à employer des mots bas et vulgaires (voir, par exemple, « L’Expulsion » de Mac-Nab), tandis que la poésie provençale est raffinée bien qu’elle ait pris son origine du latin vulgaire.

En plus de toutes ces différences, même si nous acceptons le lien entre la fin-de-siècle et le temps de Villon, il y a autre chose à considérer. Il n’y avait pas de « troubadours » au sens propre du mot au quinzième siècle, l’époque de François Villon. Selon Joseph Anglade, le dernier troubadour, Guiraut Riquier de Narbonne, a vécu au
treizième siècle et, avec la mort de ce dernier troubadour, l’époque classique de la poésie provençale a fini et la décadence a commencé. À ce titre, il n’est pas possible de parler des « troubadours » du quinzième siècle au sens original de ce mot. Est-il alors juste de parler des troubadours du dix-neuvième siècle ? Notre analyse impartiale le met en doute. Mais le phénomène d’art, comme toute œuvre unique, est impossible à épuiser exclusivement par analyse.


Ce phénomène s’apparente à la tendance de s’appeler « troubadour » que nous avons noté chez les chansonniers de Montmartre. Cet exotisme du passé semblait particulièrement attirer les artistes de basse naissance qui cherchaient à se distinguer en s’affiliant à une noble tradition du passé. Ou, en termes de Bourdieu, en présentant leurs « dispositions esthétiques », ils se distanciaient de leur statut social bas pour devenir plus importants aux yeux du public (*La Distinction*).

---

4 Tous les exemples viennent de Gallica, Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque Nationale de France

Souvent dans les livres où l’auteur fait référence aux troubadours, il n’est pas possible de comprendre la corrélation entre le sens du mot et l’utilisation spécifique (voir les exemples de Sermet, Bouchedor et d’autres). À titre d’exemple on prend le cas du personnage principal du roman *Stilpe* (1897) par Otto Julius Bierbaum qui rêve d’établir un théâtre en forme de cabaret :

> The renaissance of all arts and of all life from cabaret!.. What is art now? A bright, slightly glistening web in a corner life...the art of the dance in words, colors, lines, movements... the humor that takes the world by ear... let me blow out colored torrents of words as huge as the water sprays from the nose of an enraptured whale! We will act on life like the troubadours! We will give birth to Superman on stage! We will give this silly world a good banging around! (Bierbaum, cité dans Segel 122)

Cet exemple est pris d’un livre allemand, mais notre choix est motivé par trois raisons : premièrement, les fondateurs des cabarets allemands ont été beaucoup influencés par ce qu’ils avaient vu à Paris ; deuxièmement, les spécialistes allemands ont activement
exploré la musique et la poésie occitane ; et finalement, cet exemple est une apogée de l’absurdité de l’utilisation du mot « troubadour ». A première vue, il est même difficile de comprendre ce que l’auteur voulait dire par le mot « troubadour ». Où l’auteur trouve-t-il la similarité ? Dans la maîtrise de l’expression poétique ?

Tout se mélange dans ce paragraphe – le Moyen Âge et la modernité, le troubadour et le superman. Mais c’est exactement ce que Halbwachs affirme par sa théorie de la recréation collective du passé : la représentation de chaque phénomène, qui est préservé dans la mémoire et continue à être exploré et présenté sous des formes différentes, doit avoir deux aspects, cumulatif et présentiste. Autrement dit, la composante moderne est aussi importante que les artefacts du passé. Dans le cas des troubadours, bien que toutes les caractéristiques principales de la poésie et de la musique des troubadours fussent préservées, chaque interprète, écrivain, musicien ou peintre, a ajouté des détails qui correspondaient à ses propres centres d’intérêt. De fait, l’idée du troubadour acquérerait de nouvelles associations et lectures, un processus qui a rendu le mythe du troubadour encore plus vivant tout au long des siècles. A partir du quatorzième siècle (et même pendant l’existence des troubadours), le rôle des transmetteurs des chansons troubadouresques appartenait aux jongleurs, leurs interprètes principaux.
Il existait au dix-neuvième siècle des musiciens qui chantaient les chansons authentiques des troubadours médiévaux comme Bertran de Born, Jaufré Rudel, et d'autres. Et, bien qu'en fonction du sens propre du mot nous ne puissions pas les appeler « troubadours », il est loisible de parler de « jongleurs » du dix-neuvième siècle car ils proposaient leurs propres interprétations des chansons des troubadours. Selon Henri-Irénée Marrou, la distinction entre les troubadours et les jongleurs peut être exprimée de la manière suivante : « le premier s'oppose au second comme l'auteur à l'interprète : le troubadour étant l'auteur, le compositeur, lejongleur, lui, exécute ce que l'autre a trouvé » (9); ou comme MacDowell écrit:

The troubadours must not be confounded with the jongleurs. The latter, wandering, mendicant musicians, ready to play the lute, sing, dance or « juggle », were welcomed as merry-makers at all rich houses, and it soon became a custom for rich nobles to have a number of them at their courts.

The troubadour was a very different person, generally a noble who wrote poems, set them to music, and employed jongleurs to sing and play them.

(162)

Autrement dit, les troubadours prenaient les jongleurs à leur service, à la contribution de leur art. La plupart des auteurs qui expliquent les distinctions entre le troubadour et le jongleur remarquent que les frontières entre les deux notions n'étaient pas infranchissables. Par exemple, Joseph Anglade veut bien nous montrer que ce n'était pas rare de voir un jongleur s'élever au rang de troubadour ou de poète grâce à une
« mémoire fidèle et une grande habilité à toucher des instruments, . . . le goût de la poésie, . . . sa connaissance de l’art et de la technique des troubadours » (45).

Dans le contexte des interprétations des chansons des troubadours à la Belle Époque, l’exemple d’Yvette Guilbert, la fameuse diseuse (« reciter ») de la fin-de-siècle, est extraordinaire. Elle s’est intéressée aux chansons des troubadours, une affiliation qui a contribué à améliorer son statut social. Une fille du peuple, puis une « diseuse » de cabaret, du moment où elle s’est intéressée aux chansons du passé elle a attiré l’intérêt d’une classe sociale plus élevée et elle est passée du cabaret aux salons bourgeois de Paris et New York et aux universités où elle interprétait des chansons médiévales pour des auditoires élites. Ces spectacles attiraient l’attention de Jean Beck, musicien, scientifique, et connaisseur de la chanson des troubadours. Yvette Guilbert présentait au public ces interprétations magnifiques des chansons du Moyen Âge :

Yvette dramatized ballads of brigades and outlaws – sensational tales of the Middle Ages. There were also stirring soldier songs: songs from the fifteenth century; from the armies de Charles Temeraire; seventeenth century marching songs, once roared out by the Maurice de Sax; Verlaine’s L’Heure Exquise, Francis Jammes’ La Jeune Fille, and Baudelaire’s La Causerie. (Knapp, That was Yvette 279)

Bettina Knapp donne un exemple d’un des concerts d’Yvette en 1917 intitulé « The Great Songs of France Reconstructed by Madame Yvette Guilbert from the literary Monuments of the Poets: Trouvères, Jongleurs and Clerks ». Ce programme comprenait les deux groupes qu’Yvette nommait les Chansons courtoises et Chansons à toiles datées pour la plupart des douzième et treizième siècles, les dernières présentées par les chansons
chantées par les femmes nobles en brodant ou en filant pendant les heures passées sans leurs maris partis à la guerre (279). Yvette Guilbert trouvait la richesse et l'esprit national français exprimés dans les chansons :

Du XIᵉ au XIXᵉ siècles, plus de soixante mille chansons, paroles et musique sont sous mes yeux... Tous les sujets de chansons sont là... L'esprit de mon pays, dans ses évolutions, ses révolutions, y révèle ses multiples nuances... l'histoire de la France est là... écrite en couplets !

*(Chanson de ma vie, 196)*

En outre, elle voyait une continuité entre les poètes médiévaux et ceux du dix-huitième siècle (« Le Moyen Age a préparé 1830, et les chantres des croisades sont des cousins des Lamartines et des Musset », 196), aussi bien qu'un lien direct entre la poésie troubadouresque et montmartroise :

C'est cette littérature raffinée, charmante, jointe à l'esprit mystique, provincialement populaire et au romanesque et à la satire du Moyen Âge que j'eus le courage de faire succéder à mes premiers efforts « montmartrois » ! (197)

Yvette Guilbert est une figure très importante dans la recréation du Moyen Âge. Elle étudiait et interprétait les chansons du Moyen Âge, et les présentait devant le public comme jongleur médiéval, ce qui a amélioré sa position sociale.

Mais en même temps, son exemple montre comment l'image du Moyen Âge présentée au public dépend aussi de la perspective. Ses représentations ont changé en fonction des situations, des pays où elle chantait. Comme le dit Elizabeth Emery, pour les Américains la chanteuse a créé le Moyen Âge exotique et héroïque, exemplifié par les

L’histoire de chaque pays est la clé pour comprendre son esprit, son développement, et sa mentalité. En même temps cette histoire est reflétée dans les chansons de ce pays parce que la chanson elle-même était toujours un des moyens par lequel les gens pouvaient enregistrer leur vie quotidienne et exprimer en public leurs réactions aux événements contemporains. La chanson peut fonctionner comme une arme démocratique et satirique pour la critique et la protestation, comme un outil pour exprimer les émotions de l’amour et du désespoir, de l’admiration et de l’ironie, ou comme un moyen de décrire les événements importants de la vie de la société pour les immortaliser dans la mémoire.

Développant la théorie de la mémoire collective de Halbwachs, Jan Assmann introduit le terme de la mémoire culturelle,

[which] comprises that body of reusable texts, images, and rituals specific to each society in each epoch, whose "cultivation" serves to stabilize and convey that society’s self-image. Upon such collective knowledge… each group bases its awareness of unity and particularity. (132)

Le Moyen Âge, cette époque idéale qu’on pensait contenir les éléments importants pour l’identité nationale, occupe une grande partie dans la mémoire culturelle des Français. Les artéfacts et les images de cette époque (comme les troubadours à luth, les chevaliers, les dames adorées, les jongleurs aux costumes colorés, les vêtements de la noblesse), évoqués par des artistes des plusieurs siècles successifs, et les textes médiévaux
interprétés par des écrivains et des musiciens, ont formé ce qui est devenu la mémoire collective du Moyen Âge. Dans un autre essai, « Communicative and Cultural Memory », Assmann dit que la connaissance devient la mémoire si elle est liée au concept de l’identité (113). Grâce aux interprètes des chansons des troubadours, la popularité des troubadours et du Moyen Âge augmentait graduellement à partir du seizième siècle et a atteint son apogée à la Belle Époque. Vers la fin du siècle la poésie des troubadours est vraiment devenue une partie indispensable de l’identité nationale de la France.

Yvette Guilbert était, en quelque sorte, unique dans sa compréhension de ces liens historiques et de l’importance de la chanson comme gardienne de l’histoire collective. De « diseuse » de cabaret, elle a fini « consœur en érudition » par des médiévistes renommés comme Jean Beck aux Etats-Unis, Alfred Jeanroy, Gustave Cohen, Joseph Bédier et Julien Tersot en France parce que cette compréhension et l’intérêt pour les chansons anciennes l’ont menée à apprendre le latin pour déchiffrer les manuscrits et à travailler dans des archives telles que La Bibliothèque nationale et le Conservatoire de Paris (Emery 4). Son intérêt pour les chansons anciennes a été inspiré non seulement par la vogue pour le Moyen Âge, mais aussi par un sincère désir de raviver l’histoire de la France comprise dans les chansons des troubadours. Son rôle de jongleur et de transmetteur des connaissances est difficile à sous-estimer, comme il l’a été pour son trajet personnel.

On doit admettre que grâce aux jongleurs, du début jusqu’à nos jours, la poésie et la musique de la France, qui contiennent l’histoire et l’esprit du pays, ont survécu malgré toutes les agitations sociales, politiques, et religieuses. Bien que ce soit injustifié de nommer les chansonniers des cabarets « troubadours », ce qu’ont fait quelques-uns,
l’imitation et l’interprétation de la poésie des troubadours lui a donné une nouvelle vie. Personne ne peut savoir quelle était la vraie performance troubadouresque, mais chaque interprète, en fonction de ses connaissances, buts, ou compétences, peut créer sa propre représentation de la musique des troubadours. Avant la fin-de-siècle, les écrivains, les peintres, et les musiciens, et puis après les chansonniers montmartrois, utilisaient les associations médiévales et le mot « troubadour » pour attirer l’attention du public sur le Moyen Âge, sur la musique médiévale, même si ce n’était pas leur but primordial. Ils ne l’ont pas laissé disparaître dans l’oubli.

Parmi les raisons extérieures qui expliquent la décadence de la poésie des troubadours au treizième siècle (la croisade dirigée contre les Albigeois, l’établissement de l’Inquisition, l’invasion des pays du Midi), Joseph Anglade met en lumière l’idée que « cette poésie essentiellement lyrique n’avait pas su se renouveler; il y avait en elle — presque depuis les origines — quelque chose de factice, de conventionnel ; elle aurait dû se transformer pour vivre ; elle n’y parvint pas ». (280) On peut accuser les artistes des cabarets de beaucoup de choses, mais pas de la conventionalité ou de « la fausse note ». L’expérimentation et la vérité nue de leur représentation emplissaient les formes traditionnelles avec un nouveau contenu, un caractère différent, donnaient aux chansons anciennes de nouvelles interprétations, fut-ce sous la forme de chansons folkloriques, populaires, ou troubadouresques. Ce renouveau, étant nécessaire et favorable pour les chansonniers aussi bien que pour la poésie des troubadours, donnait de l’inspiration aux premiers en prolongeant la vie des derniers.
LA REPRÉSENTATION ET L’IMAGE DU TROUBADOUR
AUX VINGTIÈME ET VINGT-ET-UNIÈME SIÈCLES

Comme nous l’avons vu, et comme John Haines le montre *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères*, vers le dix-neuvième siècle, le stéréotype de la naïveté de la musique médiévale était déjà formé. Le dix-neuvième siècle a apporté son obole en rapprochant la musique des troubadours de la musique folklorique. Cette idée est aussi vivante parmi les spécialistes les plus éminents que parmi les artistes. Jean Beck, par exemple, un des experts et interprètes de la musique médiévale, s’intéressait à la musique folklorique et populaire car il cherchait à les lier à la musique des troubadours. Une des raisons pour laquelle Jean Beck s’est intéressé aux performances « médiévales » d’Yvette Guilbert était que son interprétation a été naturelle et instinctive, pas influencée par les études académiques musicales. Les spécialistes de la seconde moitié du vingtième siècle eux aussi cherchaient des modèles de la performance médiévale parmi les chanteurs contemporains de folk et de pop. Comme l’affirme Haines, « one could speak of a veritable movement of folk-influenced medieval renditions by the 1970s, [which] . . . was inspired by the American folk music movement of the decade prior, Wilfrid Mellers’ “new troubadours” » (245).

Au vingtième siècle la tradition de l’imitation et de l’adaptation des chansons médiévales continue avec Walter Rummel, Ronnie Apter, Ezra Pound, et d’autres. Tandis que l’accès à l’information savante est beaucoup plus large au vingtième siècle qu’il ne l’était avant, les artistes sont toujours attirés par la possibilité de montrer leurs propres traductions et interprétations de toutes sortes de musiques, y compris la poésie des troubadours.
Une autre tendance que le dix-neuvième siècle a transmise au vingtième c'est l'idée d'un lien entre les troubadours, François Villon, et les chansonniers des cabarets, une tendance si convaincante qu'au vingtième siècle on les trouve toujours rapprochés dans la même phrase :

> With his superb diction, Bruant lent the harsh verses of his tales of prostitutes, cut-throats and drunkards a distinction that has placed his work beside that of Francois Villon as a *troubadour* of the Paris night. (O'Connor 12)

En même temps, on voit que peu à peu le sens du mot s'est élargi et a acquis une signification très générale. Dans ce contexte, le mot « troubadour » a presque complètement perdu son sens originel pour acquérir le nouveau sens, celui d'une personne qui célèbre ou glorifie quelque chose ou quelqu'un dans ses œuvres, qui consacre ces chansons à un sujet particulier. L'exemple ci-dessus de l'utilisation du mot « troubadour » dans ce nouveau sens au vingtième siècle n'est pas unique. Voilà un autre exemple:

> ... some of Bruant’s most characteristic and successful chansons are set in the poorer and rougher districts of Paris that he knew so well and whose troubadour he became. (Segel 55)

Nous attribuons cette extension du sens non seulement au processus naturel qui transforme les mots au fil du temps, mais aussi à la confusion des termes et de leurs significations par une utilisation fréquente, qui devient encore plus diverse à chaque époque.
Il est intéressant de remarquer ici que jusqu’au présent on ne rencontre que l’utilisation laudative du mot « troubadour ». Il n’y a qu’un exemple de la signification péjorative retrouvé dans le dictionnaire français de l’argot du vingtième siècle, écrit par Aristide Bruant et Léon de Bercy, où le mot « troubadour » est côte à côte avec « griffon, trubade, truffard », tous synonymes du mot « soldat ». Ce paradoxe peut être déterminé par la racine commune des mots « troubadour » et « trubade » et c’est sur la base de cette similarité que le mot « troubadour » semble être devenu un synonyme argotique de « soldat ». C’est une extension inattendue du sens du mot « troubadour » qui peut aussi résulter de l’appropriation de ce mot par les classes basses de la fin-de-siècle.

Le lien entre Villon, troubadours, et chansonniers continue de se retrouver dans les livres du vingtième siècle appliqué aux chansonniers contemporains:

He [Brassens] is consistently described as « a folk troubadour […] reflecting the human condition and railing against the stupidities of society […] contemporary François Villon ». (Naomi Barry Brassens the troubadour, cité dans Papanikolaou 20)

Dans cette citation, tout est mélangé encore une fois, car nous savons que la tradition troubadouresque est différente de celle de François Villon. Certes, on peut utiliser le mot « troubadour » dans le sens de « chanteur, celui qui glorifie ou parle dans ses chansons de quelque chose », et de cette manière on peut dire que Villon est un troubadour des rues au même titre que Aristide Bruant, tandis que les troubadours du Moyen Âge sont des troubadours de la fin’amor, et les chanteurs du vingtième siècle sont les troubadours de l’amour, de la nature, de l’âme. Voilà un autre exemple qui vient d’un article sur Jacques Brel:
Brel stands in a line that stretches back to the medieval troubadours through Aristide Bruant, the melancholy cabaret satirist of Toulouse-Lautrec’s Montmartre, to his older, more mellow contemporaries George Brassens and Charles Trenet. (Christiansen n/p)

D’un côté, on est d’accord avec cette déclaration car toute l’histoire de la musique y est liée. Il est impossible d’imaginer une période sans l’influence de celle qui l’a précédée et les artistes gagnent toujours à être identifiés aux noms de « marque » qui les ont précédés. Ce qui frappe dans ce genre de citation est l’insistance sur la comparaison ou le lien entre les troubadours, Villon, Bruant, et les chansonniers contemporains au vingtième siècle.

Dans le cas de Brassens, il est même difficile de comprendre si c’est le nom de « troubadour » qui a déterminé son processus de devenir une icône, ou si c’est l’opposé, c’est-à-dire, s’il est devenu icône nationale grâce à ses chansons de caractère très français. De ce fait, il serait proche des troubadours médiévaux, compris comme si essentiels à la culture et à l’identité française.

These are the elements which serve to construct the ‘Brassens-icon’: the singer par excellence, the modern troubadour, the mild anarchist and the consistent pacifist, the poet studied in schools and universities, the typical Frenchman, the quintessential embodiment of Frenchness, the authentic singing voice of the French people. (Papanikolaou 20)

En parlant de l’icône, Haines dit avec justesse que le troubadour est devenu un « pop icon of the twentieth century », « a skeleton word » pour les associations diverses (209). Le mélange du Moyen Âge et de la modernité continue donc au vingtième siècle où le mot « troubadour » initialement utilisé dans l’expression « troubadour moderne », est maintenant appliqué aux groupes ou musiciens contemporains: « ...the development of the long-playing record allowed modern troubadours such as Brassens to create albums of songs analogous to collections of poems » (France 150) ; « this is the first book on New York’s subway musicians – the modern troubadours, who perform on the platforms, mezzanines, and even the trains, pounding through the city’s underground » (Tanenbaum, back cover). Ces citations démontrent qu’au fil du temps le sens du mot s’est élargi grâce à son usage permanent par les scientifiques et critiques ainsi que par les artistes eux-mêmes. Par conséquent, en outre du sens original, les dictionnaires contemporains
donnent la définition plus générale de « troubadour » : « a poet who writes verse to music » (McKean).

Comme nous le montre la recherche sur l’Internet et John Haines, les musiciens se servent toujours de cette marque de « troubadour », parfois l’employant seulement pour se faire reconnaître, et parfois trouvant de nouvelles similarités et preuves de l’appartenance à ce type de musicien médiéval. Évidemment, leur attirance est persistante pour les artistes du vingtième et même du vingt-et-unième siècle. Qu’est-ce qui valide les chanteurs contemporains comme troubadours? Les raisons sont nombreuses et différentes. Par exemple, pour Gérard Zuchetto, fondateur du *Troubadours Art Ensemble*, traducteur et interprète de la musique des troubadours, le troubadour moderne est « un musicien et auteur dans ce siècle qui, en s’interrogeant, interroge les géniaux troubadours des XIIᵉ et XIIIᵉ siècles, leur vision du monde et des relations humaines, la dimension philosophique et spirituelle que leur Art de Trobar englobe » (Cité dans Haines 296).

*Fabulous Troubadours*, le groupe de rap-folk, et *Massilia Sound System*, le groupe de *ragamaffin*, tous les deux étant d’origine occitane, pensent que ce qui les unit aux troubadours médiévaux, c’est la spontanéité de la performance, la nécessité de les écouter « sur scène » et la culture occitane qu’ils pensent conserver (288). Nous observons encore les mêmes pensées répétitives de siècle en siècle (la spontanéité, par exemple), qui sont supplées au vingt-et-unième siècle par de nouvelles idées, comme la conservation de la culture occitane et de la langue d’Oc.

En ce qui concerne *l’art de trobar*, nous abondons dans le sens des « nouveaux troubadours » de l’Occitanie qui affirment que c’est une tradition vivante et qu’on doit créer de nouvelles chansons qui appartiennent à la modernité plutôt qu’à l’antiquité.
C’est-à-dire qu’il vaut mieux continuer la tradition de la chanson française en se fondant sur l’expérience des précurseurs que les imiter.


⁵ Comme le centre de l’attention de notre travail est la Belle Époque, ces titres nous intéressent simplement à cause de l’utilisation du mot « troubadour » comme illustration de son attrait persistante aux vingtième et vingt-et-unième siècles.
CONCLUSION


La compréhension du riche héritage musical et poétique que le Moyen Âge a laissé aux générations suivantes arrivait graduellement. Mais l’apogée de la nostalgie pour le bon vieux temps devenu vogue a incombé à la Belle Époque. Saisis par la vogue pour le Moyen Âge, les chansonniers se sont octroyé le titre de « troubadours », et se sont également retrouvés ainsi nommés par les auteurs de livres sur les cabarets, alors qu’à travers l’exploration des significations des mots « troubadour » et « chansonnier » dans le contexte des périodes étudiées, nous avons montré que culturellement et idéologiquement, les deux notions ont très peu en commun. Néanmoins, ils se servaient de cette marque pour s’ennoblier et pour s’inscrire à la tradition troubadouresque déjà renommée, en jouissant d’un prestige culturel qui les distinguent des autres poètes ou musiciens de leur époque.

En même temps, la Belle Époque est devenu le point crucial pour le changement du mot « troubadour ». À cause des diverses modifications et transformations de son sens, le mot « troubadour » a graduellement acquis de nouvelles associations, y compris
très général « celui qui chante » et le très inattendu « soldat, truffard » (retrouvé dans le dictionnaire de l’argot français). Cela a permis aux musiciens de toute sorte des vingtième et vingt-et-unième siècles de s’approprier ce mot.

Bien que les chansonniers de Montmartre aient apporté leur obole au mélange de la vérité historique médiévale avec la vérité souhaitée, l’attention supplémentaire du public et des scientifiques a été attirée par la musique des troubadours. Et bien que l’utilisation du mot « troubadour » pour désigner les chansonniers des cabarets du dix-neuvième siècle ait comme base la falsification du sens médiéval de ce mot, les poètes montmartrois n’étaient rien d’autre que de nouveaux interprètes et parodistes des chansons médiévales, en d’autres termes, des artistes qui faisaient vivre le mythe des troubadours.
Ouvrages cités


Bayle, Marc A. *La poésie provençale au moyen âge*. Paris : Makaire, 1876


<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandpopfeatures/6348087/Jacques-Brel-immortal-troubadour.html>


<https://dspace.stir.ac.uk/bitstream/1893/955/1/CordierPhDthesis.pdf>


