



# Le temps des parolières (1850-1914) – avec détour par la Belgique

COMMUNICATION DE JEAN CLAUDE BOLOGNE  
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 8 OCTOBRE 2022

Dans une précédente communication, j'avais pointé le pourcentage relativement élevé de femmes dans la poésie chantée au XVII<sup>e</sup> siècle et la diminution de leur présence au XVIII<sup>e</sup>. J'avais tenté d'en analyser les causes, en signalant les difficultés de la documentation. Je vous avais montré ce graphique (voir annexe 1), fondé sur un échantillon de plus de 2 700 chansonniers des quatre derniers siècles, qui montrait, dans les pourcentages de présence féminine, un recul encore plus net au XIX<sup>e</sup> siècle, malgré une documentation plus abondante, avant une remontée significative au cours du XX<sup>e</sup> siècle.

Cet exposé va tenter d'analyser la situation au XIX<sup>e</sup> siècle. Un léger sursaut s'était en effet manifesté à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la période romantique, mais statistiquement peu représentatif. Un corpus intéressant sur cette période est en effet fourni par l'*Almanach des Muses*, qui publie 690 chansons durant sa période d'activité (1765-1833), les nombres devenant significatifs dans les années 1780-1819. On constate alors que l'augmentation du nombre de chansons publiées est générale, mais affecte peu les pourcentages de chansons écrites par des femmes (voir annexe 2).

Néanmoins, le nombre de femmes qui en publient alors dans cette revue emblématique et la notoriété que certaines atteignent doivent être relevés. L'élargissement du répertoire, l'apparition des revues de chansons, l'éclosion d'une conscience féministe peuvent l'expliquer. Les femmes ne sont plus cantonnées dans les chansons de circonstance, qui constituaient une bonne partie de leur production au XVIII<sup>e</sup> siècle. Outre le succès de genres nouveaux, que l'on estime plus proches de leur sensibilité, comme la romance, elles n'hésitent plus à investir des domaines que

l'on croyait spécifiquement masculins, comme la politique. Elles ne se cachent plus désormais sous des initiales ou derrière un pudique anonymat et peuvent connaître la célébrité dans un cercle de connaisseurs. La baronne de Bourdic-Viot, Fanny de Beauharnais, Constance Théis, Adélaïde Dufrénoy, sous l'empire ; Marguerite Desbordes-Valmore, Sophie Gay, Élisabeth Fleury, sous la Restauration, jouissent d'une reconnaissance indéniable dans le petit milieu des littérateurs. Précisément parce qu'il s'agit d'un milieu encore limité.

Il n'en va plus de même dans la seconde moitié du siècle et jusqu'à la guerre de 1914, période que vise plus spécifiquement cette deuxième enquête. Pourtant, les circonstances semblaient réunies pour que les femmes trouvent leur place dans l'écriture des chansons. Mais, statistiquement, leur production semble encore plus faible que durant les siècles précédents ! Nous disposons pour cette époque d'un premier corpus véritablement représentatif : le catalogue de la Sacem, régulièrement rafraîchi. Le premier paraît en 1866 et répertorie 8 049 chansons, la plupart contemporaines<sup>1</sup>. Qu'y constatons-nous ? La proportion de femmes est à son déclin, dans le nombre d'auteurs (6,64 %) et surtout dans le nombre d'œuvres (2,41 %).

Comment expliquer ce paradoxe ? Le grand phénomène de cette époque est la professionnalisation de la chanson, dont témoigne la création de la SACEM en 1851. La disparition des goguettes, censurées sous le Second Empire<sup>2</sup>, et leur remplacement par le café-concert, puis par le music-hall sous la III<sup>e</sup> République, témoignent autant de l'efficacité de la censure politique que d'un changement de public, plus large, plus varié, et d'une adaptation à ses goûts et à ses besoins. L'autorisation, en 1867, de présenter des artistes costumés sur les scènes de *caf' conc'* oriente également les goûts vers un spectacle plus chatoyant et moins engagé politiquement<sup>3</sup>.

Et précisément, les auteurs de la SACEM sont des professionnels, qui tirent au moins une partie de leurs revenus de leurs droits. Lorsque la reconstitution de leur biographie est possible, ce qui est rarissime, on constate que beaucoup viennent de la petite bourgeoisie et de la fonction publique<sup>4</sup>. Or, à l'époque, le travail est encore largement masculin. Tout se passe donc comme si la professionnalisation de la chanson avait entraîné une masculinisation accrue de la production. Ainsi, le nombre maximum de chansons écrites par une femme est de 30 à ce catalogue, ce qui semble beaucoup, mais nettement inférieur aux 263 chansons écrites par un seul homme, et en tout cas insuffisant pour vivre de ses droits d'auteur. Il y a plus : dans certains

exemples, le nombre de chansons déposées par une femme à la SACEM est largement supérieur à celles publiées dans son catalogue, qui ne constitue qu'un extrait du répertoire. Par exemple, Valérie Firmin, née Persoons, dépose quarante-deux chansons à la SACEM avant 1866, date à laquelle le répertoire de la Société n'en signale que sept. Il faudrait vérifier si c'est également le cas pour ses confrères, enquête difficile car les chansonniers en vogue publient davantage en recueils, non dépouillés dans les catalogues. Cette publication en recueils, plus fréquente pour les hommes, constitue de plus un formidable levier de diffusion. Par ailleurs, des airs détachés d'opéras ou d'opérettes, le plus souvent écrits par des hommes, peuvent s'intégrer au répertoire des chanteurs. Tout cela ressemble bien à une occultation de la production féminine dans un catalogue à usage professionnel.

D'autres indices nous confirment qu'il s'agit effectivement d'une question de professionnalisation. La chanson connaît alors une production quasi industrielle. À l'époque du music-hall et du café-concert, on n'en écrit plus sur un bout de table ou pour fêter ses parents, en tout cas pas de manière significative. Avec le music-hall, la composition se complexifie : il ne s'agit pas de créer une mélodie avec, au mieux, une basse continue, mais toute une partition d'orchestre. Quant aux paroles, elles sont assez souvent des œuvres collectives, confiées à deux, trois ou quatre auteurs. Certains couples masculins sont toujours connus grâce à leurs livrets d'opéra, comme Meilhac et Halévy ou Barbier et Carré. Dans la chanson, ces collaborations sont fructueuses : le duo Baumaine et Blondelet a produit, entre 1859 et 1881, plus de sept cents titres, sans compter ceux qu'ils ont écrits seuls ou avec d'autres collaborateurs — faut-il rappeler le succès de la scie « Et ta sœur » de Blondelet et Courtes, qui nous a laissé une expression encore populaire ? Or, ces collaborations sont quasi inconnues pour les femmes, qui signent presque toujours seules leurs chansons, et souvent même paroles et musique. La plupart semblent nettement moins bien intégrées dans les réseaux professionnels.

Il serait intéressant de comparer ces chiffres avec ceux des autres domaines de l'écriture littéraire, mais aussi avec ceux des compositeurs et interprètes des chansons<sup>5</sup>. C'est un travail à long terme et que je n'ai pu effectuer pour ce point d'étape. Mais une tendance est facilement décelable et bien connue : lorsqu'apparaissent le café-concert et le music-hall dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les interprètes sont de plus en plus et très largement des femmes. Émile Mathieu (1825-1883), lui-même

artiste lyrique et auteur de chansons, publie en 1863 un livre sur *Les Cafés-concerts* au terme duquel il énumère 324 noms d'artistes, auteurs, compositeurs, agents... Le résultat est clair : pour les artistes, l'équilibre des sexes est à peu près respecté : 116 hommes (52,49 %) pour 105 femmes (47,51 %). En revanche, pour les paroliers, les compositeurs, les chefs d'orchestre et musiciens, le métier est, dans sa mémoire, exclusivement masculin<sup>6</sup>. Cette féminisation de l'interprétation au détriment de la composition, toute nouvelle si l'on se rappelle que les sociétés chantantes étaient presque toutes fermées aux femmes, ira s'accroissant : certains historiens parlent même d'une prépondérance des femmes dans l'interprétation des chansons, qui restent majoritairement écrites par des hommes quoiqu'elles véhiculent des clichés sexistes évidents. On frémit rétrospectivement d'entendre Yvette Guilbert se moquer des violences conjugales sur des paroles de Paul de Kock<sup>7</sup>. Cette redistribution des rôles tient en partie à la sexualisation du corps féminin dans le monde du spectacle : on vient voir le corps de la femme, mais on l'écoute débiter des stéréotypes misogynes rédigés par des hommes<sup>8</sup>.

Cette spécialisation des métiers correspond à la raréfaction du « chansonnier », qui écrivait des chansons, le plus souvent sur un timbre préexistant, au profit du couple « auteur / compositeur ». Le terme « chansonnier » se spécialise alors progressivement dans son sens actuel d'interprètes de chansons d'actualité, pas toujours de sa composition, en particulier dans les cabarets de Montmartre<sup>9</sup>. Le terme « parolier », qui apparaît en 1834 sous la plume du critique musical Castil-Blaze, est d'abord réservé aux librettistes<sup>10</sup>. La pauvreté de leurs productions lui donne très vite un sens péjoratif. « Le mot parolier suppose que la pièce, en soi, n'a aucune valeur ; ce qui est souvent vrai », précise Littré. Or, le terme « auteur » n'a pas alors de féminin et, si beaucoup de femmes se disent « auteur », au masculin, le terme de « parolière » leur est parfois attribué. Même derrière un éloge, la nuance péjorative est sans doute ressentie. Ainsi Edmond de Goncourt définit-il l'art d'Augusta Holmès, alors au sommet de sa carrière : « *Parolière* et musicienne — ce qui est une faculté toute particulière — Holmès disserte sur la qualité des vers, qu'il faut mettre dans ce qu'elle fait : des vers, dit-elle, “légèrement à l'état de squelette, et dont la chair est faite de sa musique”<sup>11</sup>. » Compositrice de renom, élève de César Franck, chanteuse réputée, celle-ci accorde une place privilégiée à la musique, dont elle fait la chair de la

chanson. C'est tout à fait normal. Mais le terme de « parolière », surtout en italiques, reste quelque peu condescendant sous la plume de Goncourt.

Pourtant, à côté de cette production industrielle et souvent fort médiocre, le XIX<sup>e</sup> siècle est également l'époque où la chanson se constitue en genre littéraire désormais distinct de la poésie. Loin du « micro-genre » qu'elle fut aux siècles précédents, elle se place désormais « au cœur même de l'œuvre d'un grand nombre de poètes<sup>12</sup> ». La réforme prônée par Béranger, l'intérêt pour la chanson que manifestent de grands poètes comme Hugo ou Musset, suscitent des textes de haute qualité où les femmes commencent certes à compter, mais où elles souffrent encore du préjugé que je dénonçais dans la précédente communication sur leur insuffisance technique. Nous en retrouverons la preuve dans les genres où elles ont pu se faire une place.

Dans un autre domaine, en revanche, une production ouvrière féminine apparaît alors, minoritaire mais non négligeable. Ces « voix d'en bas<sup>13</sup> » sont caractéristiques du romantisme social. L'extension des « goguettes », sous la Restauration ; la facilité de rédaction et de propagation des chansons, qui furent considérées comme le « pamphlet du pauvre<sup>14</sup> » ou le journal de l'ouvrier ; la possibilité de composer sur un timbre « en toute position », dans la rue, à l'atelier, chez soi... ont permis l'éclosion de chansonniers ouvriers tout le long du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est un milieu qui ne partage pas les préventions nées dans l'aristocratie du XVII<sup>e</sup> siècle sur les femmes auteurs. On y compte quelques autrices, comme la brodeuse Élisabeth Fleury, la lingère Antoinette Quarré, la tailleuse Jeanne-Marie Gillet-Longe, la couturière Anne Buisson, qui a commencé à travailler à l'âge de quinze ans<sup>15</sup>. Celle-ci associe elle-même ses deux activités en insérant une publicité directe sous ses textes : « M<sup>me</sup> Buisson, couturière en robes depuis 28 ans, se recommande aux dames et aux demoiselles pour la confection de leurs robes, manteaux, etc. Elle fera tous ses efforts pour mériter la confiance des personnes qui voudront bien s'adresser à elle<sup>16</sup>. » Après son veuvage, elle publie une chanson intitulée *La Veuve*, publiée elle aussi sous forme de fascicule publicitaire : « M<sup>me</sup> V<sup>e</sup> Buisson, tailleuse, rue de la Charité, 23, escalier dans la cour, au 4<sup>e</sup>, répare les vêtements pour hommes et pour femmes, fait les habillements d'enfants<sup>17</sup>. » On a ici un rare témoignage de l'utilisation de la chanson comme medium publicitaire, des allusions à la situation familiale (le veuvage récent) pouvant se mêler à la publicité directe, comme un appel discret à la compassion. Activité professionnelle, vie privée et occupation artistique font alors bon ménage.

## QUI SONT-ELLES ?

Avec le recul, lorsqu'on pense à la chanson du XIX<sup>e</sup> siècle, ce sont presque exclusivement des noms d'hommes qui nous viennent à la mémoire : Béranger, Jean-Baptiste Clément, Eugène Pottier, Aristide Bruant... Pourtant, à l'époque, certaines femmes étaient très connues comme Amélie Perronnet<sup>18</sup> ou Augusta Holmès<sup>19</sup>... Certaines viennent de Belgique, ou sont en lien avec notre pays, comme Mathilde Fraiquin, Jeanne Graindor, Théodore Julian, Louise Stappaerts, Pauline Thys, Louise Bovie, Marie Closset. Je les prendrai plus volontiers comme exemples.

Mais si elles sont connues, c'est le plus souvent comme écrivains, les chansons pouvant constituer une part importante de leur production, comme chez Marguerite Desbordes-Valmore, mais restant le plus souvent occasionnelles. Nous avons effectivement conservé des chansons de Louise Colet, de George Sand, d'Anaïs Ségalas, de Judith Gautier, de Constance Robert ou de Rosemonde Gérard : ce n'est pas leur activité principale, mais la plupart d'entre elles ont eu à cœur de s'inscrire à la SACEM, témoignant par là de l'importance qu'elles accordaient à leurs chansons, qui ne sont plus des amusements de circonstance, mais qui font désormais partie de leur carrière d'autrice et de leurs revenus. Beaucoup aussi sont plus connues comme compositrices, comme Sophie Gail ou Augusta Holmès, ou comme interprètes, comme Yvette Guilbert ou la liégeoise Jeanne Graindor.

Mais il y a aussi quelques fortes personnalités qui peuvent en remonter à leurs confrères. Les goguettes, apparues sous la Restauration, semblent peu à peu s'ouvrir aux présences féminines, peut-être parce qu'à la différence des caveaux et cercles chants, elles sont ouvertes, plus populaires, et se regroupent volontiers par métiers ou milieux sociaux proches<sup>20</sup>. Mais à quel prix les femmes y participent-elles ? Si galamment on leur laisse parfois la présidence, c'est à condition qu'elles se taisent « le plus possible » les autres jours, et les quolibets volent bas quand on leur donne la parole<sup>21</sup>. Malgré de notables exceptions<sup>22</sup>, leur présence reste exceptionnelle.

En y participant, d'ailleurs, elles ne sont plus tout à fait dans leur rôle de femmes. Élisabeth Fleury (1795-1862), qui fut d'abord brodeuse et qui finit couronnée par l'Académie française, candidate en 1834 à la Lice chansonniers, héritière à la fois des goguettes et des sociétés chantantes, mais alors exclusivement masculine. La présence d'une femme paraissait tellement incongrue qu'elle n'avait pas été prévue par le règlement. Élisabeth Fleury fut admise sur une réplique spirituelle qui passerait

aujourd'hui pour furieusement misogyne : « Messieurs, acceptez-moi, je suis un bon garçon et il n'y aura qu'un camarade de plus parmi vous. » Eugène Baillet, qui sera, un peu plus tard, secrétaire de la Lice chansonnière, confirme ce malheureux cliché : « Élixa Fleury n'était ni jolie ni coquette : elle avait les traits masculins ; seuls ses yeux étaient beaux d'expression et d'intelligence. Quant à sa toilette, c'était la grande simplicité des ouvrières de 1840<sup>23</sup>. » Qu'est-ce à dire ? Une femme doit-elle nécessairement se viriliser pour être acceptée dans une société masculine<sup>24</sup> ? Son physique doit-il être son premier critère de notoriété ? Que dirait-on si l'on résumait Béranger à sa calvitie et sa cacochymie ?

La tendance, que j'avais déjà dénoncée dans ma précédente communication en opposant les « excellents chansonniers » aux « aimables chansonnières », est hélas durable. Il ne s'agit pas tant d'une critique ou d'une moquerie que d'une focalisation, même flatteuse, sur le physique, qui minimise l'importance du talent dans le compliment. Pourquoi, par exemple, préciser que Magdeleine Symiane<sup>25</sup>, qui chante « joliment » ses compositions, est « fort jolie elle-même, ce qui ne gêne rien », où la nommer « une fort gracieuse “chansonnière” », ce qui réduit redoutablement ses talents<sup>26</sup> ? Elle est morte à trente et un ans en se sachant exquise, charmante, délicieuse... Elle est surtout connue comme compositrice, la Bibliothèque nationale ne conservant que deux chansons dont elle ait écrit les paroles. Mais elle était alors considérée comme une des rares « chansonnières de Montmartre » et interprétait ses propres textes avec un art apprécié de diseuse. Si certains estiment qu'elle « chantait avec un art délicat des chansons sentimentales », d'autres se montrent plus sarcastiques : « M<sup>lle</sup> Magdeleine Symiane, très blonde, très fine, a sangloté au piano, avec beaucoup d'art, des choses infiniment attendrissantes, dont elle est l'auteur<sup>27</sup>. » Oserait-on réduire à cela un chansonnier masculin ? Elle a en tout cas joui d'un large succès de son vivant.

L'alternative à la masculinité ou à la réduction du talent au charme féminin est bien évidemment la respectabilité, souvent liée à celle d'un mari. Ainsi Léonie Hortense Wenger (1859-1939)<sup>28</sup>, née à l'asile des petites sœurs des pauvres de Dijon, d'une fille de brasserie et d'un sous-officier de passage, n'a pas dû avoir une jeunesse facile, même si son père, apparemment homme d'honneur, emmène sa famille de garnison en garnison. À la mort de celui-ci, durant la guerre de 1870, elle n'a que onze ans et sa mère, qui n'était pas mariée, ne semble pas avoir eu droit à la pension

des veuves de guerre. La respectabilité viendra à la jeune fille de son mari Paul-Alexandre Genet, docteur en médecine, qui lui permet d'exercer dignement ses talents de chanteuse, diseuse, accompagnatrice et éditrice. Elle n'en publie pas moins sous le nom de Jean Liane, « pseudonyme sous lequel s'abrite la modestie d'une femme du monde<sup>29</sup> », précise la presse, montrant bien qu'il ne s'agit pas de dissimuler son identité, mais de bien démarquer la vie mondaine des activités artistiques.

Sous ce nom, elle organise les *Matinées de famille* pour un aréopage de marquises, de comtesses et de colonelles, « Pour faire connaître à tous le Répertoire de la Jeunesse et des Salons, composé de choses pouvant être dites et entendues par tout le monde, sans pour cela tomber dans la banalité<sup>30</sup> ». Fondatrice et directrice de *La chronique féminine*, puis de la *Chronique de la Mutualité artistique et mondaine*, elle participe à tous les galas de bienfaisance, pour la TSF à l'hôpital, le Cercle militaire, la Soupe populaire... Elle croule sous les médailles, officier d'Académie en 1908, officier de l'instruction publique en 1913, chevalier du mérite agricole en 1913, médaillée de l'encouragement au bien en 1913. Jusqu'à sa mort en 1939, elle conserve une vie mondaine intense. Si elle a écrit par dizaines des chansons pour enfants que les critiques de son temps trouvaient déjà insipides, elle n'a pas dédaigné les chansonnettes comiques et les monologues pour dames. On a conservé d'elle soixante-six chansons et cinquante-neuf monologues, sans compter les comédies et les livrets d'opérettes. Une femme du monde peut donc se permettre une activité artistique nourrie, y compris dans la chansonnette comique, mais dans le cadre de la vie mondaine et d'actions de bienfaisance. Son origine sociale ne constitue pas un handicap, la respectabilité venant plutôt de la profession de son mari.

Mais la chanson peut aussi constituer un outil de promotion sociale. Célénie Adélaïde Lailier, épouse Douillon (1836-1907)<sup>31</sup>, fille d'un pharmacien et épouse d'un horloger, appartient à la petite bourgeoisie de Lieurey, dans l'Eure. Mais elle écrit des poésies, des satires, des fables, des mélodies religieuses et des chants sacrés qui connaissent un petit succès et s'établit avec son mari dans la région parisienne où elle devient professeur de diction et de déclamation. Elle est parrainée à la SACEM par la comtesse douairière de Poli et sera officier d'Académie. Sa demande de Légion d'honneur ne semble cependant pas avoir abouti.

Cette respectabilité ne leur permet pas toujours d'écrire sous leur nom. Nous avons vu que Léonie Wenger signait Jean Liane ; Célénie Douillon fut Lady Arabelle.



Le problème, pour une femme, est qu'elle porte légalement le nom de son mari. Or il n'est pas facile, lorsqu'on a imposé son nom dans le milieu littéraire, de changer soudain d'état civil. Le début du XIX<sup>e</sup> siècle, avec la réintroduction du divorce, a connu un impressionnant tourbillon de patronymes. Marie-Anne-Henriette Payan de l'Estang fut tour à tour marquise d'Antremont, madame Bourdic, madame Viot, et fut finalement connue sous le nom de Bourdic Viot. Il faut savoir que Madame de Théïs, Constance Pipelet et la princesse de Salm ne sont qu'une seule et même personne. Les hommes ne connaissent pas ce problème. Tant que la chanson reste confinée à un public de salon, on s'habitue sans doute à reconnaître Anne Marie de Montgeroult sous le nom de comtesse de Beaufort puis de comtesse d'Hautpoul. Mais la professionnalisation de la chanson ne peut se faire qu'en imposant son nom comme une marque. Le rapprochement n'est pas évident, par exemple, entre Victorine Malenfant — qui publie en 1874 une chanson sous le nom de son premier mari, Victorine Rouchy — et Victorine B[rocher], qui publie en 1921 ses souvenirs sous le nom du deuxième.

Certaines parviennent à faire connaître leur nom de jeune fille. Louisa Stappaerts, née à Anvers et qui vécut à Ixelles, a connu un véritable succès avant son mariage, encouragée par Béranger et par l'ambassadeur de France à Bruxelles. Lorsqu'elle signe M<sup>me</sup> Ruelens, la précision de son nom de jeune fille reste quasi systématique, sans doute pour ne pas être confondue, comme ce fut parfois le cas, avec sa consœur et contemporaine Caroline Gravière, elle aussi M<sup>me</sup> Ruelens<sup>32</sup> ! On voit combien les variations patronymiques pouvaient jouer des tours. Aussi Pauline Thys<sup>33</sup>, divorcée de Charles Lebault et veuve de Charles Marque du Coin, a-t-elle été connue toute sa vie sous son nom de jeune fille, à tel point que la presse annonce, à la mort de ce dernier, que « M<sup>me</sup> Pauline Thys vient d'avoir la douleur de perdre son mari, M. Charles Marque du Coin » (*Figaro*, 30 mars 1906) ! Beau renversement, par la notoriété, de la convention traditionnelle qui privilégie le nom du mari sur celui de sa femme. Encore la critique ne manquait-elle pas de rappeler qu'elle devait son nom à son père, ancien prix de Rome. Un pseudonyme permettait dès lors de conserver un nom unique tout le long de sa carrière, sans faire référence à un père ou à un époux.

Mais il y allait aussi, très probablement, de la dignité de leur nom, qui appartenait à leur mari. Rappelons que la puissance maritale permet à un époux

d'empêcher la publication d'une œuvre de sa femme, ce qui semble alors une « chose toute naturelle<sup>34</sup> ». Quant à la notion de droit moral des femmes, elle a entraîné tellement de discussions à la Chambre des Députés en 1841 que le projet de loi sur la propriété intellectuelle fut reporté *sine die*. Durant des décennies, le souci a ouvertement été de retirer aux épouses « les moyens d'exposer ce nom [*de leur mari et de leurs enfants*] à la critique et au ridicule<sup>35</sup> ». Il ne s'agit pas seulement d'une injustice législative expressément conservée, mais aussi d'un préjugé sur le talent des femmes, plus susceptible que celui des hommes, aux yeux des législateurs, de ternir un nom par le ridicule ou la critique. Car bien des auteurs ont connu les revers, les procès, l'emprisonnement, l'exil et bien sûr la critique. Qui s'inquiétait des conséquences que cela entraînait pour leur femme ou leurs enfants ?

On peut ainsi soupçonner un refus de la part de l'époux de donner son nom, derrière une indication comme « paroles de Mme S\*\*\* née Fabre Demollins<sup>36</sup> ». La parolière était bel et bien identifiée, mais la « critique » ou le « ridicule » tant redoutés ne retomberaient pas sur le précieux nom conjugal ! Le recours au pseudonyme est dans ce cas une solution pratique. Bien sûr, il est difficile de déceler les raisons qui conduisent à en choisir un. Mais lorsque seule une partie de la production porte un pseudonyme, on peut supposer qu'elle est plus dangereuse pour le renom familial. Ainsi, Célénie Douillon signe des œuvres religieuses sous son nom d'épouse, mais lady Arabelle pour des chansonnettes. Henriette Jacquet publie sous son nom des œuvres plus sérieuses que celles signées Naulus, déposées à la SACEM mais restées inédites. Marguerite-Valentine Aymès, née Nadal, ne connaît qu'une seule fois ce problème, pour une chanson gaillarde, qu'elle signe Meya Dalsan<sup>37</sup>.

Évitons toute généralisation : cette discrétion n'est pas spécifiquement féminine. Les hommes ont également largement recours aux pseudonymes<sup>38</sup>. En revanche, l'usage d'un pseudonyme d'un autre sexe semble bien une particularité féminine et peut pointer la difficulté de se faire reconnaître en tant que femme. Jean Liane, mais aussi Jean Rougeron, Jules Sylvain, Léon Bernoux, Théodore Julian, Jean Lysana, Marius Lange, Émile de Mandres, Antoine de Forges, Hermann Zenta sont des femmes, usage pratiquement inconnu dans les siècles précédents<sup>39</sup>. Rarissimes sont en revanche les hommes publiant sous un pseudonyme féminin<sup>40</sup>.

Notons en effet que le pseudonyme est alors une politesse qui ne correspond pas toujours à un besoin de discrétion. Lorsque le succès couronne une œuvre, la presse

n'hésite pas à dévoiler le nom de son autrice. Amélie Perronnet, qui publie presque toujours sous son nom des chansons dont son mari écrit la musique, signe exceptionnellement Léon Bernoux lorsque son fils remplit les portées. Le jeune homme a-t-il voulu marquer sa différence ? C'est peine perdue, la presse identifie aussitôt la parolière : « Madame Perronnet, qui a veillé sur l'éducation artistique de son fils, avec une tendresse bien naturelle, et qui lui a donné l'*allaitement musical*, selon la belle expression de M. Oscar Comettant, n'a pas pu se résoudre à le sevrer encore. Pour mieux le protéger, à ses premiers pas dans la carrière, elle a écrit en personne le livret de sa première pièce et c'est cette excellente mère qui se cache sous le pseudonyme discret de Léon Bernoux<sup>41</sup>. » D'ailleurs, l'éditeur a soin lui aussi de préciser le véritable nom de l'autrice entre parenthèses ! Il ne s'agit pas de se cacher.

## GENRES

Ma deuxième question est de savoir s'il y a eu des genres plus spécifiquement féminins dans la chanson française du XIX<sup>e</sup> siècle. On a pu le dire, notamment pour la romance, qui connaît son plein épanouissement sous le premier empire. Charles Millevoye, en 1806, décrit ainsi le poète transporté par l'imagination vers « les siècles romantiques » des troubadours, « S'il écoute le soir, d'une oreille attentive, / Des filles du hameau la romance plaintive<sup>42</sup> ». Et c'est vrai que bien des poétesses de renom ou de haut rang y ont volontiers souscrit. Célèbre fut la romance de Fanny de Beauharnais écrite à Ermenonville sur le tombeau de Jean-Jacques Rousseau<sup>43</sup>. Plus encore la romance « Pauvre Jacques », attribuée à Marie-Antoinette, mais plus probablement de la marquise de Travanet. Si le genre sort de mode après l'époque romantique, il a encore ses fidèles. Et des fidèles prolixes. En 1864, le *Courrier artistique* attribue par exemple à Amélie Perronnet, âgée alors de trente-deux ans seulement, quelque 150 à 200 romances ou chansons, parmi lesquelles il reconnaît une vingtaine de petits chefs-d'œuvre !

Mais les statistiques confirment-elles cette impression ? Un corpus suffisant est disponible, durant la grande période de la romance, grâce à l'*Almanach des muses* (1765 à 1833). La romance vit alors son siècle d'or et représente 30 % des chansons publiées (224 sur 746). Si les femmes représentent 8 % des chansons en général, elles représentent 14 % des romances. La différence est donc sensible, sans que l'on puisse

qualifier le genre de spécifiquement féminin, loin de là. Il semble surtout que la différence se fasse au niveau des œuvres anonymes (8 % des chansons ne sont pas signées, dont 4 % seulement des romances). Les chiffres sont ici trop faibles pour être significatifs, mais ils semblent montrer que le genre est plus facile à revendiquer pour une femme. Du coup, dans les chansons écrites par des femmes, la romance se taille la part du lion : 56 % des chansons qu'elles signent sont des romances (32 sur 57 chansons). Avec prudence, on peut donc parler d'un genre féminin. Mais ce n'est pas vraiment un compliment.

Pourquoi, en effet, cet attachement à un genre alors nouveau ? La romance est une invention du XVIII<sup>e</sup> siècle, même si elle a repris un terme ancien désignant une composition versifiée. La paternité en est revendiquée par Moncrif<sup>44</sup>, qui publie en 1738 *Les constantes amours d'Alix, et d'Alexis*, dont le succès fut considérable. Lui-même propose l'histoire et les caractéristiques du genre dans une note à l'édition de ses œuvres. Il s'y est attelé « en vue d'amuser Madame la Duchesse de Villars & Mesdames ses sœurs » et s'est lui-même étonné de l'engouement immédiat. « La Romance a cependant un caractère qui la distingue ; il faut qu'il y ait une action touchante, & que le style en soit naïf. » Il critique dès lors les « Bons auteurs » qui ont écrit des romances « en style d'Ode<sup>45</sup> ». Comprendons qu'une chanson trop bien construite « touchera » moins, car elle perdra la « naïveté » qui fait le charme de la romance. Celle-ci apparaît à une époque où l'on commence à se lasser de l'esprit et de la galanterie pour se tourner vers des genres plus simples, comme la bergerie ou le genre poissard. Par le fond (touchant) et par la forme (naïve), la romance s'oppose à la chanson d'esprit et virtuose, celle, précisément, des « bons auteurs ». Or, j'en avais parlé lors d'une précédente intervention, celle-ci est le plus souvent masculine. Il semble bien que ce soit le vieux préjugé sur la sensibilité des femmes et la naïveté de leur style qui ait fonctionné ici.

La romance est devenue à l'époque qui nous occupe un genre quelque peu fourre-tout qui englobe aussi bien la ballade de style troubadour que la chanson sociale larmoyante. Elle préfigure en cela la chanson réaliste qui fera le succès des *diseuses*. Julie-Alphonsine Dumont, dite Théodore Julian, enfant de la balle née en 1821 lors d'une tournée à Anvers, évoque ainsi avec des accents pathétiques le sort d'une ouvrière sans travail obligée de vendre son alliance pour ne pas mendier.

« Il faut nous séparer, pauvre petite bague !  
Je pleure en te quittant, et mon âme divague.  
Tu n'as ni diamants, ni perles, ni rubis,  
Mais tu vis mon bonheur, tu vis naître mon fils !  
Aussi pour moi, vois-tu, ta valeur est immense...  
Mais... c'est pour mon enfant, va... c'est de la démente. »

C'est également aux femmes qu'on laisse de plus en plus le soin de composer des chansons niaisées pour les petits enfants. J'avoue ne pas avoir eu la curiosité d'ouvrir le *Nouveau recueil de compliments, chansons et couplets pour toutes les fêtes de famille et de pension* d'Adélaïde Manceau (1788-1854), ni *Les Fêtes du pensionnat, recueil de compliments, saynètes, monologues avec chants, pour le jour de l'an, fêtes de supérieures, etc.* de Célestine Doré. Les femmes prolongent ici la tradition des chansons de sociabilité du XVIII<sup>e</sup> siècle. J'ai peut-être eu tort, car dans la chanson enfantine, il peut y avoir de belles découvertes : rappelons qu'un des Noëls fétiches de Tino Rossi, *Trois anges sont venus ce soir*, est dû à Augusta Holmès, pour les paroles comme pour la musique.

Ici encore, c'est la naïveté attribuée à la femme qui est en cause. J'en verrais d'ailleurs une confirmation dans un troisième genre largement pratiqué par les femmes à l'époque du café-concert et du music-hall : la chansonnette. Littré la définit comme une « Petite chanson sur un sujet léger, gracieux. » La légèreté et la grâce sont de vieux stéréotypes féminins. Larousse ajoute d'ailleurs que la chansonnette est volontiers écrite « dans le langage du peuple ou dans le français ridicule des étrangers qui parlent mal cette langue<sup>46</sup> ». Ainsi Pauline Thys utilise-t-elle le langage primaire attribué aux noirs dans une chanson précisément intitulée « Petit nègre », qui attirerait aujourd'hui de justes foudres, et dont le refrain serine :

« Pauvre blanc toi pas heureux ma foi  
Petit nègre se moquer de toi. »

La maîtrise de la versification, dans les préjugés répandus, est à nouveau masculine. La chansonnette sentimentale ou destinée à des enfants est volontiers naïve, ce qui nourrit la misogynie ambiante : un critique musical de *Gil Blas* évoque ainsi les « chansonnettes édulcorantes » d'Amélie Perronnet, ce qui n'est guère

encourageant pour des interprètes qui doivent plutôt réveiller leur public. Caractéristique de la chansonnette, également, l'élosion des *e muets* devant consonne, qui rapproche le vers de la prose quotidienne. Dans la première moitié du siècle, la frontière est encore marquée entre les hommes maîtrisant les règles complexes de la versification et les femmes au mètre plus lâche. Devant un critique désorienté par la forme trop régulière d'un de ses sonnets, Marguerite Desbordes-Valmore s'incline en admettant « que ce genre régulier n'appartient qu'à l'homme, qui se fait une joie de triompher de sa pensée même en l'enfermant dans cette entrave brillante<sup>47</sup> ». La remarque est astucieuse : alors que dans les siècles précédents, on aurait pu incriminer une éducation féminine moins soignée, la poétesse pointe un trait de caractère masculin, la stimulation du défi à relever.

Mais le répertoire du *café conc'* fait aussi grande consommation de chansonnettes comiques, moins naïves mais tout aussi relâchées, et les parolières dans ce cas peuvent rivaliser avec la verve de leurs confrères. « Le Bébé de la Fortune » de M<sup>lle</sup> Fresse-Montval (1859) n'a rien à envier à la gouaille masculine pour évoquer un pauvre diable à qui rien ne réussit, mais qui conclut toujours par le même refrain :

« J'suis ben heureux,  
Et ben chanceux,  
Car la fortune  
M'a dit un jour :  
Je suis ta brune,  
Sois mon amour,  
Rien n'te manqu'ra  
P'tit scélérat. »

On n'a conservé d'elle que huit chansons désormais bien oubliées. Il semble qu'elle ait arrêté sa production à son mariage.

Ses consœurs sont parfois plus prolifiques. Ernestine Hurèze dépose à la SACEM « Il ne faut pas mettre les doigts », « Une aventure à St Cloud », « Une drôle d'histoire », « La blonde Gretchen ». Des titres plus évocateurs encore chez une certaine Fanny Foresty : « J'savais pas qu'ça s'app'lait comm'ça », « J'sais bien qu'c'est bête ! » « L'araignée et le puceron », « Ma cousine a ri », « Faut pas pleurer pour ça »... Des œuvres de ces deux channonnières, nous ne connaissons sans doute jamais

que les titres, déclarés à la SACEM sans qu'il y ait eu publication<sup>48</sup>. On ne peut donc émettre le moindre jugement sur des chansonnettes que leurs autrices elles-mêmes n'ont semble-t-il pas souhaité voir passer à la postérité, ni les comparer aux niaiseries issues de plumes masculines, car ce répertoire a été aussi, et surtout, masculin. S'ils raillent la candeur féminine, les auteurs ne manquent pas de *surfer* sur la même mode.

Certains genres, comme la « chansonnette », mais aussi la « bluette », la « rêverie », la « pastorale », voire la « naïveté », sont par nature voués à la musique légère. Si les autrices veulent échapper à ces formes jugées faciles, elles ont recours à la musique sérieuse, comme les cantates ou les mélodies de salon, ou ambitieuse, comme les opérettes, opéras bouffes et opéras. Le plus souvent, c'est en tant que musiciennes qu'elles s'attaquent à ces genres plus difficiles et qui exigent une grande maîtrise musicale tout autant qu'une bonne introduction dans un milieu fermé et sexiste. Pauline Viardot, Sophie Bovet, Célénie Douillon, Augusta Holmès, Pauline Thys sont avant tout des compositrices d'œuvres sérieuses qui, à l'occasion, écrivent les textes de leurs œuvres.

Dernier terrain d'action pour les femmes : la chanson politique, répertoire traditionnellement masculin. C'est avec la Révolution française qu'elles ont développé une veine politique ou satirique perdue depuis la Fronde<sup>49</sup>. L'*Hymne sur la paix* de Constance Pipelet, mis en musique par Méhul, est entonné au théâtre de la rue Feydeau<sup>50</sup>. Adélaïde Dufrénoy ose publier en 1796 une romance sur le divorce<sup>51</sup>. La citoyenne Dubois, qui se dit « épouse et mère de deffenseurs de la patrie » égrène des couplets sur la mort de Marat, l'union américaine, l'Éternel, la prise de Charleroi... Jeanne Rocher, une religieuse de 78 ans, glorifie les États-Généraux<sup>52</sup>. Ces citoyennes engagées publient en revue, sur des feuilles volantes, mais aussi en recueils, comme la veuve Ferrand, qui entreprend de chanter dans un almanach tous les faits qui ont changé la France entre 1789 et 1793 : « La Révolution est le dieu que j'encense », proclame-t-elle, et « La Liberté est le dieu que je chante<sup>53</sup> ». Si elle se moque de la calotte, elle a des accents touchants pour demander la clémence pour Louis XVI sur le timbre léger d'*Ô ma tendre musette*. La variété des sujets, la bonne connaissance des événements et des personnages, malgré la caricature fatale dans les époques troublées, montre qu'elle se tient au courant de l'actualité.

Malgré tout, cette activité reste discrète chez les parolières, qui en général ne sont que modérément engagées. Elle concerne surtout deux thématiques. D'abord le féminisme, moins revendicatif d'ailleurs que compatissant sur le sort des femmes. Un petit bémol, quand même : il ne faudrait surtout pas confondre la *cantrice* et l'autrice... On attribue ainsi à une certaine Louise de Chaumont, en 1848, une *Marseillaise des femmes* restée célèbre et signée de simples initiales :

« Tremblez, tyrans portant culotte !  
Femmes, notre jour est venu :  
Point de pitié, mettons en note  
Tous les torts du sexe barbu... »

Sous les mêmes initiales et dans le même numéro du *Journal des cotillons*, paraît une adaptation du *Chant du départ ou grande expédition contre ces gueux de maris*, dont le refrain est audacieusement prometteur :

« En avant ! délivrons la terre  
De tyrans trop longtemps debout :  
À la barbe faisons la guerre,  
Coupons la barbe,... coupons tout ! »

Il n'en fallait pas plus pour supposer l'existence d'une parolière audacieuse et radicale, prête à en découdre avec la gent masculine. Une remarque de l'éditeur aurait pourtant dû mettre la puce à l'oreille : « Bien entendu que les *amants* ne sont pas compris dans ce massacre général. Autrement que deviendrait le genre humain ? On sait que ces dames sont prévoyantes. » Ces deux chansons, qui restent encore au répertoire des chansonniers féministes, sont en effet des pastiches dus à la plume de Léon Guillemin, auteur sous divers pseudonymes de chansons satiriques sur les femmes et de parodies de la *Marseillaise*, qui inonde Paris de ses productions en 1848. Il signe celles-ci des initiales L.C. (comme l'auteur des deux chansons « féministes »), L. de Chaumont, Léon de Chaumont, Louis de Chaumont... Quant au prénom féminisé, « Louise de Chaumont », il n'apparaît que dans les éditions modernes. Comme Guillemin était aussi l'éditeur de *La République des femmes*, qui les publie, l'identification ne fait pourtant aucun doute<sup>54</sup>. Ce qui est devenu dans la



mémoire féministe le chant des vésuviennes, féministes radicales, n'est sans doute qu'une parodie tellement caricaturale qu'on s'étonne qu'elle ait pu être prise au sérieux. « Dès l'abord, ces chansons introduisent une mise en doute et une dévalorisation du propos qu'elles portent, et d'autres éléments du paratexte viennent informer cette lecture ironique des chansons », conclut Romain Bénini après une analyse scrupuleuse de celle-ci<sup>55</sup>. Si le féminisme commence à faire parler de lui dans la seconde moitié du siècle, il inspire peu de chansons, sinon, *a contrario*, de multiples caricatures et parodies<sup>56</sup>.

C'est aussi à un homme, Henri Dottin, qu'il faut ainsi attribuer une irrévérencieuse chanson patriotique composée pour l'érection de la statue de Jeanne Hachette à Beauvais en 1851. L'autrice supposée, au nom bien choisi de Françoise Sauret, se dit marchande de poisson de mer dans la ville et aurait participé avec cette chanson à un concours de poésie lancé pour la circonstance. « Peu satisfaite de l'euphonie de son nom », et pour cause, elle aurait d'ailleurs jugé plus poétique de se faire appeler Rosalba de la Solle, ce poisson étant sans doute bien plus noble que le hareng saur. Ces seules remarques auraient dû attirer l'attention sur la supercherie. Les exploits de Jeanne Hachette sont contés en style poissard sur l'air de *Paillasse* :

« J'voulons d'abord vous raconter  
Comment cette gaillarde,  
Au sièg' de Beauvais sut p'loter  
Un soldat de la garde. »  
Ils se concluent par un appel à boire qui doit au moins prouver  
« Que d'avant un *canon*  
Les femm's val'nt bien les hommes<sup>57</sup>. »

Il existe bien une *Marseillaise des femmes*, due à M<sup>me</sup> Vergnes-Vernier en 1901, elle est hélas d'une redoutable platitude. Je n'oserai en citer que le refrain :

« O femme qu'on admire,  
Debout, pauvre martyre,  
Le front hardi va devant toi,  
Réclame tous tes droits. »

Des chansons plus originales sur la condition féminine sont souvent anonymes. Cela ne suffit hélas pas à garantir qu'elles ont été écrites par des femmes. Une *Histoire d'une femme en colère* figure dans un petit recueil auquel ont collaboré des femmes, mais l'impression d'une sensibilité féminine ne suffit pas à certifier qu'elle a bien été écrite par l'une d'elles. Le thème, le recours à une *cantrice*, des maladresses qui ne semblent pas dues à un pastiche, font de cette femme en colère, trompée et refusant par vertu de rendre la pareille, un morceau terrible et touchant. En voici le premier couplet :

« Vous qui vous plaignez des maris  
Laissez-moi dire mon histoire,  
J'ai des chagrins et des soucis,  
Plus que vous ne pouvez m'en croire  
Le mien il ne me frappe pas,  
Je ne connais pas les querelles,  
Voici tous les défauts qu'il a,  
C'est de courir après les belles<sup>58</sup> »

Ce qui, à des yeux masculins habitués à la distinction classique, peut passer pour des lourdeurs stylistiques impose un ton nouveau aux accents de vérité, comme si l'émotion faisait exploser les règles de composition traditionnelles. Certaines chansons censurées à l'Alcazar ont été retrouvées et publiées par Eva Kimminich. Parmi elles, des chansons à forte coloration féministe, comme « Le biceps » (dont le refrain fut sans doute jugé un peu osé : « Car, mieux que toi, nous portons la culotte ; / De ton biceps ne t'enorgueillis pas »), « Le règne de la femme », « Mon avis sur les hommes », ou « La voleuse », qui a dérobé du pain pour son enfant. L'habileté avec laquelle des hommes se sont glissés dans l'esprit d'une femme (et vice-versa), ainsi que le ton humoristique inhérent au genre mais qui laisse soupçonner un trait de parodie, nous retiennent cependant de confondre autrice et *cantrice*<sup>59</sup>.

Certaines peut-être s'en rendent compte. La Lyonnaise Anne Buisson, qui publie sous son nom, retourne celui-ci en « Annette de Nossiub » pour une chanson beaucoup plus décousue que sa production habituelle, « L'auteur fou », où pointe la détresse d'une femme prise entre ses devoirs et sa vocation. Elle prend au mot tous ceux qui disent qu'elle a perdu la tête (« S'il arrivait qu'en route / Vous la voyez aller,

/ Sans que trop il m'en coûte, / Faites-moi lui parler »). Mais le refrain obsédant (« Ah ! laissez-moi chanter ») et une discrète opposition entre l'enfantement charnel et spirituel laissent entrevoir les véritables critiques.

« Mais grâce à la nature,  
La pauvre créature  
D'esprit peut enfanter ;  
Sans que son ventre endure,  
Bien peut vous contenter.  
Ah ! laissez-moi chanter. »

Le refrain reviendra, trois ans plus tard, lorsqu'elle sera veuve : « Ah ! laissez-moi chanter encore<sup>60</sup> ».

Les chansons politiques des femmes, à l'époque, semblent plus volontiers légitimistes et patriotiques, alors que les tendances républicaines voire anarchistes prédominent chez les hommes<sup>61</sup>. Marie-Thérèse de Bauller publie en 1848 un hymne en sept couplets à l'armée, dédié au général Cavaignac. Élisabeth Launer-Manera (1804-1853) publie en 1852 une chanson de ralliement à l'aigle impériale de Napoléon III, « Alerte ! enfants de France ! » ; Mme veuve Gallois, en 1859, un hymne glorieux à l'empereur vainqueur à Magenta ; Emma Henriot, dite Aimée, dépose à la SACEM dans les années 1870 des chansons patriotiques (« L'Ambulancière », « France relève-toi », « Pauvre hirondelle »), Laure Giraud de Lagoanère publie à la même époque « A la Frontière ! » et « Espoir de la délivrance ! »... M<sup>me</sup> Herliez, le 1<sup>er</sup> août 1871, au moment où s'ouvre à Versailles le procès des communards, ose même une *Versaillaise* où elle invite à « envahir la Prusse » « en jouant de la mitrailleuse<sup>62</sup> » !

La défaite de 1870 donne aux femmes comme aux hommes des accents héroïques. Madame veuve Roger, dont on ne sait, mais à l'époque c'est sans doute dans tous les esprits, s'il s'agit d'une veuve de guerre, se fait le porte-parole de la Gaule meurtrie :

« Je suis la voix qui dit : Marche sans crainte  
Dans le sentier qui conduit au bonheur,  
Sous le drapeau de la liberté sainte :  
Tout pour l'honneur<sup>63</sup> ! (bis) »

Quant à Augusta Holmès, au comble de sa célébrité, elle écrit en décembre 1870 une ode vengeresse, dont le refrain martial ne le cède en rien à un Déroulède, dans un crescendo du *forte* au *fortissimo* :

« Ô France !  
Pour les mères en deuil,  
Pour les fils au cercueil,  
Pour le sang sur le seuil,  
Vengeance ! »

Notons aussi les vigoureuses invectives signées M<sup>me</sup> E.B. pour les paroles et M<sup>me</sup> A.M. pour la musique, chantées par M<sup>lle</sup> Dufresni, une révolte des femmes contre Napoléon III, « bourreau de la patrie », sous le titre « Ah ! Gredin d'empereur ! » :

« Grand capitaine de parade,  
Lâche et magnifique histrion,  
Trêve à l'ignoble mascarade  
Du baudet craintif en lion ! »

Si ces chansons sont aujourd'hui fort datées, il ne s'agit bien entendu pas d'en incriminer le talent féminin : les hommes, responsables de 97 % de la production, tombent tout aussi volontiers dans le ridicule par le pathos patriotique, le sentimentalisme de la romance ou la niaiserie des chansonnettes. Aussi bien, des femmes plus engagées ont alors une conscience politique plus mûre. Mais leur production éphémère n'a pas toujours été conservée. Condamnées à mort, exilées, elles n'ont pas la possibilité de publier leurs chansons. Victorine Rouchy (1838-1921) n'est connue que par une chanson publiée à Genève en 1874 et conservée par le dépôt légal de la ville<sup>64</sup>. C'est une des rares chansons communardes dont le refrain s'adresse directement aux femmes, qu'elle invite à relever leur courage quand l'homme est réduit en esclavage. De la « citoyenne de Paris, amie de la Commune » qui signe E. Cléreaux une chanson contre les Versaillais, il ne nous reste que quelques vers<sup>65</sup>.

D'autres n'ont laissé leurs chansons que dans des archives manuscrites. Louise Michel fait ainsi état, dans ses *Mémoires*, d'une activité de parolière dont elle ne

conservait pas trace : « Qui pourrait compter les chansons effeuillées aux âpres bises de la Haute-Marne, dans mon nid de Vroncourt ! les vers accrochés aux aubépines ou aux routes des chemins ! les essais oubliés dans mon pupitre de classe ! Et plus tard, demandez aux vents, aux prisons, à la mer, aux cyclones. Est-ce que je sais où tout cela s'en va ! Si je voulais pourtant parler de tout ce qui m'est resté dans la mémoire, il y aurait de quoi lasser le lecteur<sup>66</sup>. » Seule sa notoriété les a récemment fait sortir de ses archives et comptent, selon un de ses éditeurs, « parmi ses plus belles œuvres<sup>67</sup> ». La majorité, une dizaine, reprennent le timbre de la *Marseillaise*, une autre celui de la carmagnole, qui conviennent souvent très bien à leur emportement vigoureux. Parfois, cependant, leur réelle poésie en souffre, comme ce beau refrain que je ne puis me résoudre à chanter sur l'hymne français :

« Laissez tomber les rois, laissez souffler les vents ;  
Et les serments  
Tomber, tomber sous les noirs ouragans<sup>68</sup>. »

Louise Michel est une exception. On peut même penser que la simplicité de la chanson l'a délivrée des accents parfois ronflants des alexandrins hugoliens de ses débuts. Les chansons en effet coïncident avec les années de combat, 1865-1872. Les poésies du bague, par la suite, ont le plus souvent préféré l'octosyllabe nerveux à l'alexandrin plus lyrique.

Dans la chanson sociale, j'ai pu aussi consulter *La Marseillaise des travailleurs*, de Mme Bénédicte, membre de la Chambre syndicale des Dames réunies, ou *Ah ! gredin d'empereur*, signée des initiales E.B. Il ne s'agit pas d'immortels chefs-d'œuvre. Force est de constater qu'à part Louise Michel, dont les chansons sont peu nombreuses, et parfois Amélie Perronnet, on ne peut retenir, dans la production féminine du siècle dernier, l'équivalent d'un Béranger, d'un Pierre Dupont, d'un Jean-Baptiste Clément, d'un Aristide Bruant. Comme le reconnaît une féministe de 1903 dans une conférence sur Amélie Perronnet, « La chanson est un genre qui n'a guère été cultivé que par les hommes ; il lui faut du cœur, de la verve et la philosophie vécue qui donnent le mouvement, la chaleur et la vie. » Certes, notre oratrice attribue ces qualités à M<sup>me</sup> Perronnet, mais l'analyse qu'elle en donne n'est guère encourageante : « Ses filles sont naïves ; ses roucoulements sont ceux d'une âme toujours jeune ; bien que l'ambiance ait changé, il y reste une innocence de sensation qui fait sourire et

repose ; avec cela les accompagnements si parlants et un rite qui donne à ses chansons un riche cachet d'originalité. Rien de moins doctrinal que sa forme, quoiqu'elle soit réellement une revendicatrice, car elle connaît bien l'homme, elle voit son sexe muselé par lui. » C'est pourtant, assure-t-elle « une œuvre qui restera<sup>69</sup>. » Mais comment ? Ce manque de « philosophie vécue », pour reprendre son expression, souligne le fond, bien plus grave, du problème : bridées de conventions et de pudeur, elles ne peuvent vivre aussi intensément que les hommes. C'est le manque d'expérience concrète qui affadit souvent leurs chansons. Pourtant, on le voit, elles se sont fait une place dans bien des domaines jadis réservés aux hommes.

## SOCIOLOGIE

La constatation ne suffit pas. Encore faut-il expliquer pourquoi les femmes, dont la production pendant deux cents ans, a été d'une qualité honorable, et qui donneront au XX<sup>e</sup> siècle des chansons poignantes ou vigoureuses, n'ont pas laissé au XIX<sup>e</sup> de textes marquants dans la chanson française, ni dans les formes plus relevées de la cantate, de la mélodie ou de l'opéra. Les profils que j'ai pu étudier en détail sont plutôt mouvementés. Sans qu'une statistique comparative puisse être établie, j'ai été frappé par les parcours atypiques des parolières. Des enfants naturelles, des jeunes filles vivant en concubinage, des unions multiples, des filles-mères<sup>70</sup>... Deux de nos compatriotes appartiennent à des familles du spectacle. L'une n'est belge, précisément, que par les hasards des tournées. Julie-Alphonsine Dumont (1821-1906) naît à Anvers le 15 février 1821 parce que son père, Michel Dumont (1771-1837), y réside pour un spectacle. Le directeur du théâtre lui sert de témoin. Ses sœurs et demi-sœurs sont nées dans les mêmes circonstances, à Metz ou à Rennes. Elle fait carrière à Paris, où son père était né, s'associe à un compositeur alors célèbre, Pilati<sup>71</sup>, et épouse tour à tour un parolier (Jean-Baptiste Vasseur), puis un artiste lyrique (François-Antoine Vannucci). Sous le pseudonyme de son père, Théodore Julian, elle écrit les paroles de soixante-huit chansons et de dix opérettes ou saynètes.

Authentique Liégeoise, en revanche, que Jeanne Graindor (1845-1919), fille d'un musicien (Jean-Baptiste Graindor) et d'une artiste musicienne (Marie-Jeannette Vernay), épouse d'un compositeur bruxellois (Gustave-Désiré Michiels). Elle fera carrière comme chanteuse à l'Alcazar et à la Scala, signant le texte d'une petite partie

de son répertoire : « Pour comprendre ça ! », « Eh ! Allez donc, Babet ! », « Petite mère, je ne le ferai plus ». Paulus, qui a fréquenté le couple, appréciait non seulement sa voix chaude et pleine, mais aussi la potée liégeoise dont elle engraisait son mari.

Parfois, l'état civil ou les journaux permettent d'esquisser un portrait. Mathilde Fraiquin, née le 19 mars à Molenbeek-Saint-Jean, est au départ une artiste prometteuse. Fille d'un négociant, élève de Fétis au Conservatoire de Bruxelles, elle est remarquée dans plusieurs concerts en Belgique. On la retrouve dans les années 1860 dans des cafés musicaux à Bordeaux, où elle s'éprend d'un marin au long cours, Jules Auguste Le Prévost. Elle en a un enfant en 1863, qui sera légitimé en 1876 par un mariage tardif. Entre-temps, l'aspirant a pris du galon, s'est distingué durant la guerre de 1870 et est devenu capitaine. Mais pendant treize ans, elle a dû vivre de son art. On la retrouve en 1866 jouant dans un café à Saint-Malo : c'est cette année-là qu'elle s'inscrit à la SACEM et, deux ans plus tard, à une agence théâtrale et lyrique. Son activité de chanssonnière se concentre surtout sur cette période de sa vie. Elle déclare cent trente-huit chansons à la SACEM, la plupart comme compositrice, mais comme parolière pour onze d'entre elles. Manifestement, l'écriture et la composition deviennent une source de revenu nécessaire. Les chanteurs les plus en vogue l'interprètent : M<sup>me</sup> Kaiser à l'Eldorado et aux Ambassadeurs, Joseph Arnaud à la Scala, M<sup>me</sup> Calvat aux Ambassadeurs, M<sup>lle</sup> Milly à l'Eldorado, M<sup>lle</sup> Amiati à l'Eldorado, M<sup>me</sup> Dufresny à l'Alcazar... Après 1879, sa carrière se ralentit. Est-ce à cause de son mariage, le 13 avril 1876, ou d'un scandale retentissant qui éclabousse son mari en 1879, pris malgré lui dans une affaire d'escroquerie qui inspirera Alphonse Daudet dans *Port-Tarascon*<sup>72</sup> ? Acquitté en 1884, Jules-Auguste Le Prévost meurt un an plus tard. Mathilde lui survit trente-deux ans comme professeur de piano.

Il serait bien sûr intéressant de calculer leur degré de professionnalisation à travers les relevés de la SACEM. Le travail serait fort long, les bulletins de versement, dans les archives de la SACEM, étant classés par années et non par auteur. Mais on peut se faire une idée des droits respectifs des hommes et des femmes dans les listes de droits non réclamés par les sociétaires ou par leurs héritiers, qui font l'objet de publications dans la presse<sup>73</sup>. Pour les sociétaires, la liste du 9 août 1875 compte six femmes, soixante-dix-huit hommes et six auteurs dont on ne peut présumer le sexe. Les sommes non réclamées sont souvent dérisoires : neuf seulement dépassent les 100

frs, le maximum étant de 544,21 frs. La moyenne, pour les hommes, s'élève à 61,45 frs ; pour les femmes, à 46,14 frs. Sur des sommes aussi médiocres, la différence n'est pas significative. Les artistes vivants inscrits à la SACEM se décarcassent souvent pour faire valoir leurs droits. Mais est-ce efficace ? Madame Valérie, qui est peut-être d'origine belge, comme pourrait en témoigner son nom de jeune fille, Persoons, et une « esquisse belge » intitulée « La Botteresse », figure dans cette liste pour la somme la plus élevée pour une femme, 182,13 francs. Elle a pourtant une bonne quarantaine de chansons déposées à la SACEM entre 1854 et 1860. Mais dans l'extrait du catalogue publié en 1866, qui ne reprend que « le répertoire le plus habituel » à l'usage des agents de la société, elle ne compte que sept chansons. C'est bien insuffisant pour vivre — ses cachets doivent lui rapporter davantage que ses droits d'auteur. Seule une étude plus complète pourrait nous dire si les hommes sont mieux traités — certains, comme Constantin, atteignent 263 chansons au même répertoire, la femme la mieux lotie, Théodore Julian, en comptant 30.

La différence est plus sensible chez les ayants droit qui ne se sont pas manifestés après le décès des sociétaires. La liste des sociétaires concernés ne compte que trois femmes<sup>74</sup>, et deux d'entre elles sont les lanternes rouges de la liste, tous sexes confondus : M<sup>lle</sup> Péan de la Roche-Jagu, compositrice, avec 0,55 francs, et M<sup>m</sup>c Claudia Bachi avec 6,16 francs. M<sup>m</sup>c Fleury plafonne à 114,45 francs. Les hommes quant à eux perçoivent entre 6,87 et 1567,89 francs. La moyenne des droits que les héritiers pourraient donc percevoir s'élève à 3,36 francs pour les femmes et 127,12 francs pour les hommes. Ici, la différence est flagrante.

Ces chiffres sont certes difficiles à interpréter. Il peut s'agir d'une somme totale, courant sur plusieurs années. Les raisons de leur abandon peuvent être nombreuses : impossibilité de retrouver les ayants droit, problème d'identification des pseudonymes, et surtout faiblesse des sommes qui peuvent être revendiquées. Si l'on considère que la valeur du franc en 1875 est (très approximativement) de 3,50 €, même les plus élevés de ces droits ne suffisent pas à vivre un an... Le salaire d'un ouvrier est de 3,62 francs par jour en 1872 ; six livres de pain coûtent 1,28 franc<sup>75</sup>. Les 55 centimes d'Eudoxie Péan de la Roche-Jagu lui auraient permis d'acheter un kilo de pain. Un échantillon si faible et si peu représentatif ne permet pas de tirer des conclusions définitives, mais il est intéressant de constater que la moyenne des droits dus aux sociétaires vivantes, quoique inférieure à celle des droits dus aux hommes,



n'en est pas très éloignée (75 %), alors que l'écart se creuse redoutablement après leur mort pour leurs héritiers (2,64 %). On peut imaginer que les femmes ont fait valoir leurs droits de leur vivant, ce que leurs héritiers ont parfois négligé de faire.

Les témoignages contemporains confirment que les sociétaires peuvent alors être acharnées à défendre leurs faibles droits. C'est ce que l'on découvre, par exemple, dans les mémoires de M<sup>lle</sup> Péan de la Roche-Jagu — avec les 55 centimes que ses héritiers ne prendront pas la peine de réclamer. Pour monter un opéra, elle court Paris, à pied, pour ménager ses six sous d'omnibus, en quête de musiciens bénévoles qui, au dernier moment, se refusent. Adolphe Adam, directeur du Théâtre-Lyrique dont la mission, précisément, est de faire connaître les nouveaux compositeurs, lui refuse son soutien sous le prétexte, lui est-il rapporté, « qu'il ne *voulait* point qu'une *femme réussît* ». « Et pourquoi ne voudrait-on pas qu'une femme parvienne au théâtre, s'indigne-t-elle. Est-ce qu'on penserait qu'elle doit plutôt s'occuper au travail de l'*aiguille* ? ». Elle rêve qu'une épouse artiste, un jour, puisse grâce à ses droits d'auteur sauver sa famille de la misère après un accident de son mari. Ah ! si Gervaise avait chanté !

Elle évoque par ailleurs la condescendance d'un directeur de salle qui promet oralement des droits et ne les verse que sous forme de billets gratuits : « on voit bien qu'il avait affaire à des femmes », commente-t-elle. Elle a d'ailleurs beaucoup de mal à imposer son nom sur l'affiche. Certes, il s'agit d'une compositrice, mais sa parolière, Juliette Lormeau, est traitée avec la même désinvolture<sup>76</sup>. Le milieu du spectacle, sans doute le plus rentable, est encore une chasse gardée des hommes. Malheureusement, c'est le passage obligé pour les chansons ou les œuvres lyriques<sup>77</sup>.

Le succès récompense-t-il leur ténacité ? On rend hommage à la femme avant même de parler de l'œuvre, ce qui constitue sans doute le plus misogyne et le plus perfide des compliments. L'échec de *La Montagne noire* qui effaça définitivement le nom d'Augusta Holmès, en 1895, a semblé dû à une « campagne phallocrate<sup>78</sup> ». Il s'agit moins de dénigrement que d'éloges condescendants et sexistes. On se relève mieux de la critique franche que du sarcasme sournois. Car c'est à ce niveau que les journaux sont alors descendus : « Les marques de virilité ne sont pas absentes de la partition nouvelle » (Fernand Le Borne, *Le Monde artiste*, 10 février 1895) ; « Il n'en faut pas moins louer M<sup>me</sup> Holmès du grand et viril effort qu'elle a fait » (*Gazette anecdotique*, 28 février 1895) ; « c'est déjà quelque chose [*pour une femme*] que

d'avoir été joué à l'Opéra » (*Journal du dimanche*, 6 mars 1895, rubrique « Propos féminins ») ; « le caractère féminin de la musique a généralement surpris, d'autant mieux qu'il se trouve en désaccord avec la couleur assez sombre du récit » (*Le Progrès artistique*, 14 février 1895) ; M<sup>me</sup> Holmès espère que grâce au « drame bien noir » qu'elle écrit, sa musique pourra « faire montre de vigueur, de puissance et de virilité » (*Le Ménestrel*, 10 février 1895)... La presse se donne le mot pour encenser la douceur féminine de la musique et railler la virilité des paroles. Imagine-t-on que Gounod, au lieu d'être recensé dans une rubrique de critique musicale, soit admis dans la rubrique « propos masculins » ? Qu'on s'étonne de la musique virile de Wagner ? Qu'on attribue au « drame bien noir » de *Tosca* la puissance de la musique verdienne ? Augusta Holmès ne s'en releva pas : boudée par le milieu artistique, ruinée, elle survécut huit ans de leçons de piano. Comme Mathilde Fraiquin : aux yeux de la bonne société, le métier convient mieux à une femme.

Certaines sont même prêtes à défendre leurs droits devant les tribunaux. Pauline Thys dut faire plaider par deux fois : en 1859 contre un truquiste qui voulait être reconnu comme co-auteur d'une féerie ; en 1887, contre la directrice des Bouffes-Parisiens, qui avait laissé passer le délai convenu pour monter une opérette. Les deux fois, elle eut gain de cause, même si, dans la première affaire, les autres coauteurs durent partager leurs droits avec le truquiste et si, dans la seconde, l'indemnité qui lui fut accordée fut quinze fois inférieure à sa demande<sup>79</sup> !

Devant la difficulté à faire valoir ses droits, surtout pour une femme dans un univers masculin, la force d'une société d'auteurs est nécessaire. On en trouve un exemple chez Jeanne-Marie Gillet<sup>80</sup>, épouse de Claude Longe, fille naturelle d'une tailleuse de la Croix-Rousse, à Lyon, mariée à un tisseur du même quartier, qui écrit des chansons pour les cafés concerts de Lyon. Elle en déclare quarante-sept en quatre ans à la SACEM. Une seule pourtant est conservée au dépôt légal de la B.n.F., alors que ses compositeurs ont une abondante bibliographie à leur catalogue et auraient pu l'aider à la publication. Le 26 août 1871, elle envoie à la SACEM le programme d'un concert qu'elle a donné le 19 décembre 1869, et dont il n'est pas fait mention sur la répartition qu'elle a reçue de la société. Or, elle a bien vérifié que le directeur l'a déclarée et qu'il a versé 15 francs de droits d'auteur. Elle s'excuse presque de devoir les réclamer : « Croyez, Monsieur, que l'intérêt, n'est pour rien dans ma réclamation ; la légalité des choses, me guide seule. »

Amélie Perronnet attire l'attention sur des négligences similaires dans une lettre adressée en 1885 à la SACEM, dont elle est membre depuis 1858 : elle dénonce « l'étrange façon de quantités de bénéficiaires et surtout d'*associations* de toutes sortes donnant des concerts ou des représentations », qui ne donnent que le nom des artistes exécutants et non des auteurs. « La carrière est déjà assez difficile aux auteurs : elle devient dérisoire si leur travail ne doit rapporter qu'aux interprètes et aux bénéficiaires. » Car l'affiche est parfois la seule manière de faire reconnaître ses droits auprès de la SACEM. Amélie Perronnet est une femme décidée, qui a commencé sa carrière en récoltant avec ses amis artistes l'argent nécessaire à sauver son fiancé de la conscription. Après la guerre de 1870, elle parvient à imposer au directeur de son théâtre un couplet pathétique dans une chanson gaie, où la chanteuse Judic pleure « d'une façon adorablement comique » durant quatre couplets. Le directeur refusant qu'en un cinquième elle pleure sur les malheurs de la France, Amélie Perronnet le harcèle jusqu'à ce qu'il accepte. À la surprise du directeur, le couplet est trissé<sup>81</sup>. Cette opiniâtreté n'est sans doute pas la règle, les femmes n'ayant pas été habituées à affronter aussi directement un milieu masculin.

Aussi certaines d'entre elles tentent-elles de prendre leur carrière en main. En 1877 Pauline Thys fonde l'Association des femmes artistes et professeurs, qui espère « aplanir les obstacles qui s'opposent à ce que les femmes puissent mettre en lumière leurs talents et leurs travaux et en tirer un légitime profit ». Les concerts sont gratuits, une quête est organisée au profit d'une caisse de secours, une agence de recommandation complète le dispositif. La « minime cotisation » demandée s'élève à six francs, qui dépassent de loin les droits d'auteurs des plus méconnues. Les journalistes parlent d'une œuvre « très-digne d'intérêt et de sympathie », d'une « pensée de charité »<sup>82</sup>. Aucun n'évoque la simple justice. Payer les femmes pour leur travail relèverait-il à leurs yeux de la charité ? L'association ne dure qu'un an, mais d'autres prendront le relais, comme l'Association mutuelle des femmes artistes de Paris, créée en 1894. La plupart concernent cependant les musiciennes et les compositrices<sup>83</sup>.

Pour la plupart des femmes et des hommes, mais de façon sans doute plus dramatique pour celles-là, parolier n'est pas un métier facile. La plupart ont une autre profession, et les femmes souvent cessent leur activité après leur mariage, qui leur assure une position. Beaucoup sont chanteuses, autrices ou compositrices et

n'écrivent des chansons ou des livrets qu'occasionnellement. La professionnalisation les touche moins que les hommes. Et leur sort est parfois bien lamentable. Louise Hameau<sup>84</sup>, malgré les soixante-cinq œuvres déposées à la SACEM et son grade d'Officier de l'Académie, meurt « sans profession » à l'hôpital Cochin en 1909. Son médecin, le docteur Crouigneau, demande à la SACEM s'il est possible de ne pas laisser sa tombe à l'abandon. Celle-ci le remercie mais répond que la caisse de secours ne prévoit pas ce cas.

Mais ne terminons pas sur cette note triste. Rappelons aussi que nos parolières, si elles ont souvent versé dans le lyrisme fade ou le comique lourd qu'appréciait leur époque, ont aussi participé aux recherches des poètes les plus audacieux et accompagné les compositeurs les plus cotés. Parfois, ce sont des poèmes choisis par un compositeur : Fauré met ainsi en musique « Le don silencieux » de la bruxelloise Marie Closset<sup>85</sup>, César Franck compose sur les poèmes d'Amable Tastu. D'importants moyens sont mis à leur disposition : en 1889, pour le centenaire de la Révolution française, l'Ode triomphale d'Augusta Holmès est entonnée aux Palais de l'Industrie, sur les Champs-Élysées, devant vingt-deux mille spectateurs, par trois cents musiciens et cinq cents choristes ! Parfois, il s'agit d'une commande : Jane Delafoy écrit pour Saint-Saëns une *Parysatis* créée en 1902 aux arènes de Béziers avec quelque quatre cent cinquante instrumentistes, deux cent cinquante choristes et soixante danseuses. C'est une œuvre en prose rythmée, avec accompagnement d'orchestre et parties chantées. On n'en retient plus que « Le rossignol et la rose », pour ses vocalises virtuoses. Des paroles de Jane Delafoy, nous ne connaissons plus que Ha-ha-ha-ha<sup>86</sup>.

Les parolières commencent à être fières de leurs œuvres et à revendiquer la priorité d'une audace. En 1894, ainsi, lors de la première de la *Thaïs* de Massenet, se rouvre le débat sur la prose rythmée mais non rimée en musique. L'idée n'est pas nouvelle, mais la « prose en musique » devient tout à coup la « question du jour ». Si le poème lyrique, selon le mot de Louis Gallet, librettiste de *Thaïs* au centre des débats, est trop souvent un « ouvrage en vers que l'on confie à un musicien pour qu'il en fasse de la prose », à quoi bon se fatiguer encore à enchaîner les rimes faciles et les chevilles ? Dans ma précédente communication, j'avais souligné qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, la qualité de la chanson se mesurait à l'harmonie entre paroles et musique. Le XIX<sup>e</sup> siècle a rompu cette harmonie et bien souvent, les paroles ne sont devenues qu'un

support mal chevillé de la musique, d'où le sens péjoratif pris alors par le terme « parolier ». La fin du siècle lance un nouveau défi aux auteurs, telle la « poésie mélique », qui propose « d'établir entre les contours de la phrase littéraire et de la phrase musicale une solidarité constante, afin que rien ne puisse rompre l'étroite harmonie des deux formes, incorporées pour ainsi dire l'une à l'autre<sup>87</sup>. » Les femmes participent à cette émulation.

La *Thaïs* de Massenet est créée le 16 mars 1894. Les vers sans rimes de Louis Gallet font grincer la presse. Le surlendemain, un entrefilet est inséré dans *Le Figaro* : « M<sup>me</sup> Pauline Thys nous prie d'informer le public qu'elle aussi a écrit un drame lyrique en vers, sans rimes. » Peut-on y soupçonner un brin d'ironie ? Le drame lyrique en question, en prose rythmée, ne paraîtra qu'en 1907 sous le titre *Gloria victis*<sup>88</sup>. En 1895, Marie Krysinska utilise le vers libre dans ses *Cinq danses avec récitation de prose rythmée* sur des musiques de Paul Bergon. Il s'agit plutôt de récitation de vers rimés, mais au rythme libre, dont la déclamation suit scrupuleusement la musique, solennelle pour la pavane, enjouée pour la gigue, hiératique pour la javanaise...

Les parolières du XIX<sup>e</sup> siècle n'auront peut-être pas conquis l'immortalité de certains de leurs confrères. Mais c'est parce qu'elles sont infiniment moins nombreuses, et la professionnalisation de la chanson peut être retenue comme une des causes de cette raréfaction, à une époque où le travail des femmes n'est guère respecté. Le café conc' et le music-hall les ont plutôt assignées au rôle d'interprètes, pour un public largement masculin soucieux de se rincer l'œil bien plus que d'assister à un concert. À une époque où le travail féminin ne concerne pas les hautes sphères bourgeoises et aristocrates de la société, les femmes n'ont souvent qu'une vie d'intérieur. Leur expérience est limitée dans les milieux qui fournissent volontiers des thèmes aux chansons — les fêtes, les réunions d'amis, la chasse, la politique... Leur inspiration se tourne plus volontiers vers le monde qu'elles connaissent, la maternité, la religion, les amours éthérées... Même dans les milieux plus populaires, où commencent à se dégager grâce aux goguettes quelques voix fortes, elles n'ont guère accès à certains lieux de convivialité propices à la chanson, comme le compagnonnage. Souvent, le mariage ou la promotion sociale interrompent leur production. Mais c'est dans ce contexte peu favorable que certaines personnalités plus opiniâtres ont réussi à imposer le droit des femmes à pénétrer un milieu

farouchement masculin. Il fallait sans doute en passer par là pour faire éclore les grandes autrices du XX<sup>e</sup> siècle, Marguerite Monod, Michelle Senlis, Édith Piaf, Barbara, Anne Sylvestre...

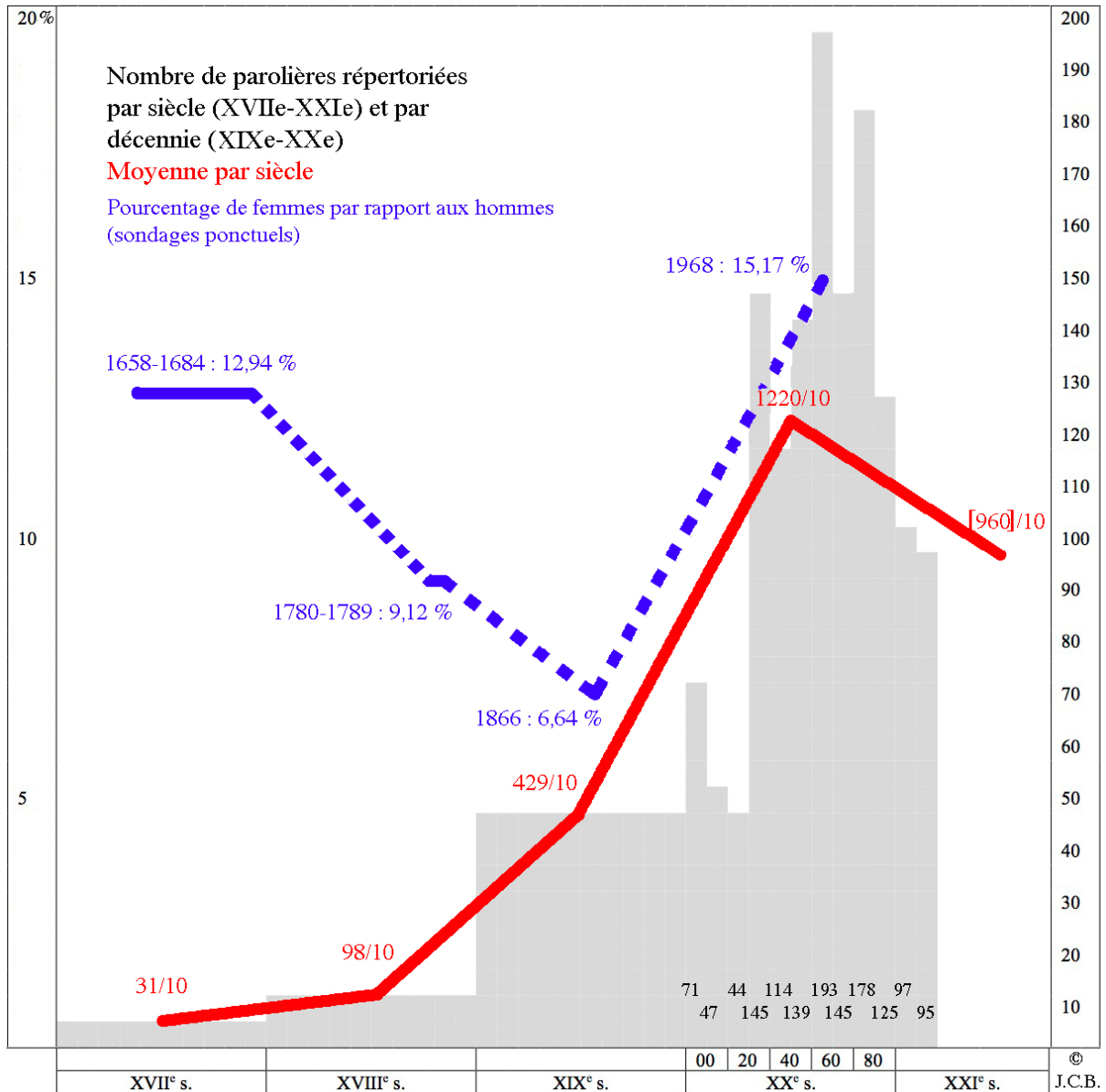
Nos pionnières du music-hall ont alors dû adopter les usages et les préjugés de leur public, répercutant les clichés misogynes, cédant parfois leur voix d'autrice à un *canteur* masculin (« Ça fait un drôle d'effet » de Jeanne-Marie Gillet-Longe, « C'est p't'êtr' pour ça que j'l'aime tant » d'Amélie Perronnet, « Les folies marseillaises<sup>89</sup> », « Si tu m'aimais », « L'exilé », « Le jeune marin » de Léontine Guibert...). C'est d'autant plus évident que le parolier s'efface de plus en plus devant l'interprète. Si, quelquefois, nous avons pu trouver une sensibilité féminine dans les paroles, le plus souvent, hommes et femmes chassent sur les mêmes terrains, comique lourd, lyrisme larmoyant, revendication sociale... En fin de compte, c'est le public qui décidera et le talent de l'interprète fera surtout la différence. Tout ce que les femmes demandent, c'est qu'on leur laisse tenter leur chance. Laissons une dernière fois la parole à Pauline Thys, qui fut pionnière en la matière : « Que celles que leur intelligence attire vers les travaux d'un ordre plus élevé ne se voient pas systématiquement repoussées. Elles réussiront si elles sont douées et si aux dons naturels elles ajoutent le savoir. Et puis, celles qui ne réussiront pas feront ce que tant d'hommes ont fait avant elles : elles changeront le métier<sup>90</sup>. »

Copyright © 2022 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Pour citer cette communication :**

Jean Claude Bologne, *Le temps des parolières (1850-1914) – avec détour par la Belgique* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2022. Disponible sur : <[www.arlfb.be](http://www.arlfb.be)>

## Annexe 1



## Annexe 2

### Chansons publiées dans l'*Almanach des Muses* (1765-1833)

Décennies	Hommes	Femmes	Total	%
1765-1769	30	1	31	3,23
1770-1779	67	7	74	9,46
1780-1789	91	6	97	6,17
1790-1799	133	9	142	6,34
1800-1809	136	24	160	9,23
1810-1819	139	7	146	4,79
1820-1829	33	3	36	8,33
1830-1833	4	0	4	0
<b>Total</b>	633	57	690	8,26



## Notes

<sup>1</sup> Quoique des auteurs anciens, comme Ronsard, puissent y figurer s'ils sont mis en musique par un compositeur moderne inscrit à la SACEM... La proportion de paroliers décédés est difficile à évaluer sans une étude complète, mais on peut la supposer marginale. Par ailleurs, il n'est pas rare, et surtout pour les hommes, de trouver plusieurs paroliers pour une seule chanson. Sur le nombre, ces épiphénomènes, qui peuvent troubler les statistiques, restent marginaux. J'ai travaillé sur l'*Extrait du catalogue général des œuvres de chant des membres de la Société des Auteurs, Compositeurs et éditeurs de musique formant le répertoire le plus habituel dans les théâtres, concerts, cafés-concerts, etc.*, Paris, Impr. de Ch. Chaumont, 1866. Je remercie Claire Giraudin et Maureen Huault-Gavaudo de m'avoir guidé dans les ressources historiques de la SACEM.

<sup>2</sup> Le coup est porté sous la II<sup>e</sup> république par une ordonnance du préfet de police du 17 novembre 1849, qui interdit la présentation de chanteurs, bateleurs et musiciens dans les débits de boissons. Une autorisation préalable devient nécessaire pour y faire « exécuter des chants, déclamation, parades et concerts » (Paul Dislère, dir., *Répertoire du droit administratif*, Paris, Librairie administrative Paul Dupont, t. XXV, 1908, p. 64). Eva Kimminich énumère dix décrets renforçant la répression entre le 17 novembre 1848 et le 30 décembre 1852 (« Chansons étouffées. Recherche sur les cafés concerts au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Politix*, n° 14, 1991, p. 20). Beaucoup de goguettes sont tolérées sous le Second Empire, mais les plus militantes sont interdites et les autres, qui se réunissent soit en milieu privé, soit dans une salle close chez un marchand de vin, modèrent leur répertoire. La tolérance est plus grande pour les romances et chansonnettes, ce qui explique leur succès. Voir Philippe Darriulat, *La muse du peuple : chansons politiques et sociales en France, 1815-1871*, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 249-251.

<sup>3</sup> Voir Serge Dillaz, *La chanson sous la III<sup>e</sup> république*, Paris, Tallandier, p. 25 et 33-35.

<sup>4</sup> Voir Kimminich, *Op. cit.*, 1991, p. 22.

<sup>5</sup> Pour les compositrices, le domaine est plus étudié. Voir *Compositrices, L'égalité en acte*, Centre de documentation de la musique contemporaine, Éditions MF, collection Paroles, 2019 ; Florence Launay, *Les compositrices en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2006, et le travail fondateur d'Aaron Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, New York, Bowker, 1981, que je n'ai pas consulté. La Sacem poursuit ce travail à partir de son fonds par le « musée de la Sacem » (<https://musee.sacem.fr>).

<sup>6</sup> Émile Mathieu, *Les Cafés-concerts*, Paris, chez les libraires, 1863. La réédition en 1925 est publiée en feuilleton dans *Comœdia*, 26 décembre 1925, p. 3.

<sup>7</sup> « Quand on vous aime comme ça ». Paul de Kock est mort en 1871, Yvette Guilbert (auteur de la musique) est née en 1865. Pour ne prendre qu'un exemple : « La première fois qu'il m'offrit sa tendresse, / Il me fit peur tant il roulait des yeux. / Et d'puis c' temps-là, quand y m'fait une caresse, / J'en porte la marque et j'ai les bras tout bleus. / À son désir, souvent je me dérobo / Car pour m'aimer je sais que cet être-là / Va m' déchirer mon jupon et ma robe : / Ah ! Quel plaisir quand on vous aime comme ça ! »

<sup>8</sup> Chantal Brunshwig (Grimm), dans *Femmes et musiques*, dossier d'Action musicale, n° 18/19, automne 1983, p. 36-43. Concetta Condemi, *Les cafés-concerts : histoire d'un divertissement*, 1992, p. 85, 90-91.

<sup>9</sup> Le féminin « chansonnière » est encore utilisé, mais concurrencé par la forme masculine ou, au mieux, par l'expression « femme chansonnier ».

<sup>10</sup> Article sur « Méhul » et « chronique musicale, dans la *Revue de Paris*, t. XI, 1834, *passim* et pp. 113, 379. Castil-Blaze l'utilise déjà avec une forte nuance péjorative. Ailleurs, il traite ainsi Voltaire, auteur de tragédies lyriques de mauvaise qualité : « Je dis le *parolier* et non pas le *poète*, car les livrets de Voltaire sont ce que l'on peut imaginer de plus misérable. » Il cite *Samson, Pandore, Tanis et Zélide*...

François-Joseph Blaze, dit Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique*, Paris, chez l'auteur, 1855, t. I, p.156 (prépublication en 1844 dans *La France musicale*).

<sup>11</sup> *Journal des frères Goncourt*, 25 août 1895, Paris, Bibliothèque Charpentier, t. IX, 1896, p. 357.

<sup>12</sup> Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX<sup>e</sup> siècle. Origines, statut et formes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 161.

<sup>13</sup> Voir Edmond Thomas, *Voix d'en bas, la poésie ouvrière du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Maspéro, 1979, pp. 51-52. Son anthologie comprend quelques poétesses, mais aucune parolière.

<sup>14</sup> Expression de Pierre Brochon, *Le pamphlet du pauvre*, Éditions sociales, 1957.

<sup>15</sup> Anne Bessant, née à Lyon le 25 février 1814, travaille comme couturière depuis ses quinze ans (depuis vingt-huit ans en 1867). Elle a épousé Charles Buisson, ouvrier plâtrier, à Lyon le 8 mai 1835 (état civil de Lyon, 1835, acte n° 518). Je n'ai pas retrouvé le décès de Charles Buisson à Lyon entre 1835 et 1861. Elle signe Anne Buisson, Annette de Nossiub, F<sup>m</sup> Buisson... en 1857-1858 ; « veuve Buisson » en 1861-1867, ce qui laisserait supposer que son mari est décédé entre 1858 et 1861. Cela pourrait expliquer le déménagement rue de la Charité et la nécessité de se faire identifier comme couturière à une nouvelle adresse. Elle meurt à l'hôtel-Dieu de Lyon le 10 juillet 1870 (acte n° 2344). On a conservé d'elle cinq chansons à la B.n.F. : *Les Fontaines de Lyon* (1857), *L'Auteur fou* (signé Annette de Nossiub, 1858), *La Veuve* (1861), *La Tourterelle (L'Homoeopathie)* (1866), *Fête-Dieu* (1867). En 1857, elle en annonce cinq autres « pour paraître incessamment » : *La Grenadière, Une Imprudente, Jurons haine à l'Ambition, L'Auteur en Chansons, Le Sorcier de Montélimar*.

<sup>16</sup> « *Les fontaines de Lyon* », paroles de M<sup>m</sup> Buisson, chanté au café du *Messager des dieux*, par M. Narcisse, se vend chez tous les Libraires de Lyon, et chez l'Auteur, rue Raisin, 20, angle de la rue Impériale, Lyon, imprimerie de Boursy, s.d. (D.L. 1857). Elle n'est pas domiciliée à cette adresse au recensement de 1856. La chanson « promotionnelle » pourrait donc correspondre à un déménagement.

<sup>17</sup> *La Veuve*, Lyon, imprimerie de Boursy, s.d. (D.L. 1861). Elle habite bien à cette adresse au recensement de 1861.

<sup>18</sup> Amélie Léopoldine Gousson, épouse Perronnet (Paris, 8 avril 1832 – Paris, 29 septembre 1903) fut une autrice prolifique de chansonnettes, de romances, de mélodies, dont elle écrit également la musique. Elle a aussi écrit des livrets d'opéras, des comédies, des poèmes... Elle fut très célèbre de son temps et amie de Victor Hugo. Elle fut ambulancière durant la guerre de 1870. Voir Eva Kimminich, *Ersticke Lieder*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1998, p. 206.

<sup>19</sup> Augusta Holmès (Holmes par ses origines britanniques, l'accent étant ajouté après sa naturalisation) (1847-1903) est sans doute la compositrice la plus connue de son temps. Élève de Franck, admiratrice de Wagner, amie de Liszt, filleule de Vigny, compagne de Catulle Mendès, elle a composé avec succès pour l'orchestre comme pour la voix. Elle écrivait elle-même les paroles de ses chansons et les livrets de ses œuvres scéniques.

<sup>20</sup> Romain Benini, *Filles du peuple ? Pour une stylistique de la chanson au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, ENS Éditions, 2021, p. 69-80. À l'opposé des sociétés chantantes, qui sélectionnaient leurs membres, les goguettes sont ouvertes à des visiteurs, qui peuvent s'inscrire auprès du bureau pour chanter leurs chansons. Mais le modèle évolue et le grand nombre de ces sociétés décourage toute généralisation. Philippe Darriulat rappelle qu'à l'origine, les femmes ne sont pas admises et que le président avait tout pouvoir d'autoriser ou d'interdire la participation des « étrangers ». Elles s'ouvrent aux femmes et à un plus large public à partir de 1827 (*Op. cit.*, 2010, p. 237 et 239).

<sup>21</sup> *Paris chantant : romances, chansons et chansonnettes contemporaines*, Paris, Lavigne, 1845, pp. 5 et 15-18.

<sup>22</sup> Élie Deleschaux, Éliisa Fleury, Ernestine Rabineau connaissent « un succès notable », quelques témoignages évoquent des femmes anonymes chantant, celle-ci accompagnée d'une guitare, celle-là « dans un silence de marbre »... Voir Darriulat, *Op. cit.*, 2010, p. 243.

<sup>23</sup> Eugène Baillet, *De quelques ouvriers-poètes : biographies et souvenirs*, Paris, Labbé, 1898, p. 74-75. Des extraits d'une note autobiographique d'Éliisa Fleury sont publiés dans C. Planté, *Femmes poètes du XIX<sup>e</sup> siècle, une anthologie*, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 320. Elle évoque les difficultés rencontrées dans sa carrière en raison de son sexe.

<sup>24</sup> En 2019, Anne Berthold salue encore la redécouverte d'Augusta Holmès en soulignant qu'elle fut longtemps méconnue, « sans doute trop femme malgré la virilité de son style ». Le chapeau de l'article la présente comme la « maîtresse de Catulle Mendès ». Situer une femme par rapport à un homme (a-t-on jamais vu Catulle Mendès présenté comme l'amant d'Augusta Holmès ou saluer la virilité de Gabriel Fauré ?) contribue à mon avis à marginaliser la production féminine. Cantonner la femme dans la douceur est une autre façon de l'exclure des œuvres puissantes, des audaces harmoniques, censées plus « viriles ». Anne Berthold, « Augusta Holmès, une femme compositrice intrépide, à (re)découvrir », dans *Télérama* en ligne, 27 décembre 2019.

<sup>25</sup> Magdeleine Symiane est le pseudonyme de Marie-Madeleine-Joséphine-Henriette Pautret (1877-1922). Née à Marseille dans une famille de négociants, elle se retrouve fille-mère à Barcelone à quinze ans et arrive à Paris avec son fils Carlos-Richard (données d'état civil). Elle se fait surtout connaître comme compositrice et fait ses débuts en 1902 à la Boîte à Fursy. Elle chante, écrit, compose et obtient un rapide succès comme « chansonnière de Montmartre ». Officier de l'Instruction publique en 1908, elle a peu après un grave accident de voiture et meurt des suites d'une opération le 22 septembre 1908.

<sup>26</sup> *L'Écho de Paris*, 3 mars 1902, p. 5 ; *Le Figaro*, 14 février 1902, p. 5.

<sup>27</sup> *La Liberté*, 28 septembre 1908, p. 2 ; *Comœdia*, 13 janvier 1908, p. 6.

<sup>28</sup> Léonie Hortense Wenger, épouse Genet, dite Jean Liane, naît le 7 février 1859 à Dijon au 64 rue Jeannin (acte 105). C'est l'adresse de l'asile des petites sœurs des pauvres. Sa mère Hortense Pauline Quéant est de Douai, où elle a dû rencontrer Ignace Médard Wenger, officier-trésorier au dix-neuvième bataillon de Chasseurs à Pied, originaire de Rosheim, qui y est alors caserné. L'une est fille d'un garçon brasseur, l'autre d'un cordonnier. Elle le suit dans ses casernements à Auxonne, puis sans doute à Grenoble et à Paris, où elle est domiciliée en 1882. Il n'y a pas trace de leur mariage. Ignace Médard Wenger meurt le 24 août 1870 d'une plaie pénétrante de poitrine dans l'ambulance qui l'évacuait. Léonie Wenger épouse Paul Alexandre Genet à Paris, le 12 janvier 1882, qui vient tout juste (1881) de soutenir sa thèse en médecine. Elle chante et dit ses monologues, est accompagnatrice, éditrice... Veuve le 23 mars 1921, elle continue sa vie mondaine jusqu'à un âge avancé et meurt à Nice le 12 mars 1939. Elle est adhérente de la SACEM depuis le 7 mai 1902. Elle a écrit des sketches, des comédies (*Le prestige*, 1905 ; *Bien servi*, 1912 ; *Il suffit de vouloir*, 1923), des chansons, des livrets d'opérettes (*Le meuble ancien*, opéra-comique, 1912), des poésies... Soixante-deux chansons sur les soixante-six conservées se concentrent sur la période 1900-1914 (et cinquante-six sur la période 1902-1909). On y trouve des mélodies (sur des musiques d'Eugène Van de Velde, de Charles d'Avray, d'Ernest Michaud, de Charles Rojoux...), des chansons enfantines, des chansonnettes comiques (« Les Ministères en ménage ! », « Pendant la Chaleur ! », « Au Contraire ! »)

<sup>29</sup> *L'événement*, 7 octobre 1902.

<sup>30</sup> « Les Matinées de Famille », dans *Touche-à-tout*, 27 novembre 1904, p. 685.

<sup>31</sup> Célénie Lailler (Célinie sur son acte de naissance) naît le 16 octobre 1836 à Lieurey (Eure), d'Edmond Lailler, pharmacien, et de Marianne Adélaïde Roussel. Elle épouse le 1<sup>er</sup> août 1854 à Lieurey Pierre Émile Douillon (1836-1907), horloger, dont elle a un fils, Pierre-Émile Douillon-Marie, né à Routot (Eure) le 6 avril 1855, qui deviendra huissier. Elle publie des poèmes en revue et déclare à la SACEM des poésies, fables, satires, monologues, dialogues, récits. Elle est également membre de la SACD. Elle publie sous son nom un *Recueil nouveau de chants sacrés, lyriques et populaires, pour le mois de Marie de l'an 1871*, des berceuses, des prières à Marie... Sous le pseudonyme de lady Arabelle paraissent des mélodies, des chansonnettes, des pastorales... Elle devient professeur de diction et de déclamation à Courbevoie, où elle décède le 19 mars 1907. Elle était officier d'Académie. Ses parrains à la SACEM étaient la comtesse douairière de Poli et Jules Hiéland, éditeur.

<sup>32</sup> Louise-Jeanette-Cécile Stappaerts naît à Anvers le 15 mars 1818. Son père Remi-Antoine Stappaerts était un riche négociant qui s'est ruiné en 1815 pour apporter des secours aux vaincus de Waterloo. Elle se marie à Ixelles le 25 août 1847 avec Raphaël Joseph Ruelens, professeur de musique. Elle fait carrière dans l'enseignement public et devient inspectrice des écoles normales du Royaume. Georges d'Heylli, dans son *Dictionnaire des pseudonymes*, Paris, Dentu, 1887, p. 182, la confond avec

Caroline Gravière, pseudonyme d'Isabelle Crèvecœur, née en 1820 et mariée à Charles Ruelens. Il considère Louise Stappaerts comme un pseudonyme de celle-ci ! Elle a écrit des mélodies, des chansons pour enfants, des cantiques, des chœurs...

<sup>33</sup> Pauline-Marie-Élisa Thys, née à Paris le 23 octobre 1835, était la fille du compositeur Alphonse Thys, Prix de Rome en 1833. Elle publie très jeune des chansons réunies en album en 1856 chez Heugel et se lance alors dans des œuvres lyriques plus ambitieuses pour lesquelles elle écrit le livret et la musique : *La Pomme de Turquie*, 1857 ; *L'Héritier sans le savoir*, 1858 ; *Cri-Cri*, 1859, *Le Pays de cocagne*, 1862... tout en continuant à publier mélodies et chansons. Son premier mariage avec Charles Sébault, le 11 juin 1860 (Paris 9), correspond à une interruption d'une dizaine d'années dans sa production, mais elle rencontre le succès dans les années 1875-1880 avec des opérettes, des opéras bouffes, des opéras comiques montés à Paris, à Bruxelles, à Naples, à Berlin... Divorcée de Charles Sébault le 26 octobre 1885 (Paris 18), elle épouse le 6 octobre 1886 Charles-François-Alexandre Marque du Coin, ancien officier et rentier (Paris 16). *La Loi jaune*, montée à Liège en 1887, semble sa dernière création notable : le mariage à nouveau correspond à une vie plus rangée. Elle réside en Belgique après son veuvage et meurt à Ixelles le 5 septembre 1909. Elle a mis sa célébrité au service de son engagement féministe, créant en 1877 l'*Association des femmes artistes et professeurs*, participant en 1896 à des congrès féministes à Bruxelles ou à Berlin... Elle a dû par deux fois défendre devant les juges ses droits d'auteur (voir ci-dessous).

<sup>34</sup> Eugène Pouillet, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, 1875, Paris, Marchal, Billard et C<sup>ie</sup>, pp. 174-175.

<sup>35</sup> H. Vialleton, en 1919, cité par Annie Prassoloff, « Le statut juridique de la femme auteur », dans *Romantisme*, 1992, n° 77 (*Les femmes et le bonheur d'écrire*), pp. 9-14.

<sup>36</sup> *Marie*, romance, 1845 ; *Ne l'attends plus*, romance, 1851.

<sup>37</sup> Voir le catalogue de la B.n.F. On pourrait aussi envisager d'autres hypothèses pour ce pseudonyme unique, compte tenu de sa date tardive : décès du mari, chanson destinée à une tournée chez les « Poilus »... Interrogée, la SACEM précise qu'elle ne dispose pas de fichier de pseudonymes, ni de dossier distinct au nom de Meya Dalsan. Il est donc impossible de trancher.

<sup>38</sup> Divaz, *Op. cit.*, p. 247 : 40 % des chansonniers (il s'agit surtout des interprètes) adoptent un pseudonyme, et parmi les autres, un tiers change l'orthographe de son nom ou change de prénom. À quelques exceptions près, ils sont issus de la bourgeoisie ou de la petite bourgeoisie commerciale. 73 % sont d'origine provinciale.

<sup>39</sup> Signalons une chanson recueillie dans un manuscrit en 1777 sous le nom « Catherine Bernard, de Rouën » (*Litière de Pégase*) et publiée en 1778 sous le nom de « M. Bernard » (*Petit chansonnier français*, t. I, p. 151). Mais peut-être s'agit-il d'une erreur de transcription.

<sup>40</sup> On trouve bien une Mathilde Maroni qui cache Jacques Morina. Le célèbre « Minuit chrétien », écrit par un républicain socialiste, Placide Cappeau, fut au moins une fois publié sous le nom de sa femme, Mary Cappeau de Roquemaure. Il y a cependant peu de chance que ce soit pour dissimuler ses opinions, puisque les autres éditions sont sous son véritable prénom. Il est possible qu'à une époque où les cantiques religieux sont volontiers féminins, un éditeur inattentif ait pris l'abréviation de Monsieur, « Mr », pour celle de « Mary ». Les deux notices existent dans le catalogue de la BnF... Mais l'œuvre est bien de Placide Cappeau : sa fille et unique héritière a revendiqué les droits au nom de son père en 1919. Lorsque des chansons d'hommes sont signées par des noms de femmes, il s'agit le plus souvent de parodies revendiquées comme telles, le nom de l'auteur masculin apparaissant discrètement, par exemple comme éditeur responsable ou comme détenteur de la propriété ! Voir ci-dessous pour quelques exemples d'hommes signant de noms féminins des œuvres antiféministes parodiques.

<sup>41</sup> *Gil Blas*, 17 février 1889, p. 3.

<sup>42</sup> M. Millevoye, « Fragment du poème des plaisirs du poète », dans *Almanach des Muses*, t. XLII, 1806, p. 187.

<sup>43</sup> *Almanach des Muses*, 1782, p. 157.

<sup>44</sup> Dans son éloge de Moncrif, d'Alembert reconnaît bien à Moncrif la paternité de la romance. S'il n'en est pas l'inventeur, dit-il, s'il l'a reçue « de nos bons aïeux », il a le mérite « de l'avoir fait renaître

de nos jours avec des grâces nouvelles ». Jean Le Rond d'Alembert, « Éloge de Moncrif » dans son *Histoire des membres de l'Académie française* (1786), dans *Oeuvres*, Paris, Bossange frères, 1822, t. III, p. 2, p. 662.

<sup>45</sup> *Œuvres de Moncrif*, Paris, Maradan, 1791, t. II, p. 164.

<sup>46</sup> Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. III, 1867, p. 933.

<sup>47</sup> Lettre du 21 mai 1839 citée par Christine Planté, *Op. cit.*, p. 29.

<sup>48</sup> Le nom même (ou le pseudonyme ?) de Fanny Foresty semble totalement inconnu, la fiche de la SACEM ne donnant pas d'autre renseignement sur elle. Elle ne figure pas au catalogue de la B.n.F. Une recherche par Google n'a mené qu'au musée de la SACEM.

<sup>49</sup> La veine satirique, après la Fronde, s'est réduite chez les femmes à des épigrammes particulières, sans engagement politique. Jean-Jacques Rousseau signale encore chez madame de Menthon cette manie de chaussonner les gens qui lui déplaisent (*Confessions*, livre V).

<sup>50</sup> Constant Pierre, *Les hymnes et chansons de la Révolution*, Paris, 1904, p. 98.

<sup>51</sup> *Almanach des muses*, 1796, p. 161.

<sup>52</sup> Constant Pierre, *Op. cit.*, p. 69, qui cite aussi les citoyennes Bagneris, Dupray, Emery, Ferrand, Leblond, Mirza, Constance Pipelet, Pélagie Rousselin, Thiémé et Thilliol de Clermont. Voir les pp. 91, 459, 671.

<sup>53</sup> *Le triomphe de la liberté, almanach républicain : chansons nouvelles & analogues aux années 1789, 90, 91, 92*, par la citoyenne veuve Ferrand, Paris, chez Laurens jeune, s.d., p. 5, 114 et *passim*.

<sup>54</sup> *La République des femmes, journal des cotillons*, n° 1, 1848. L'identité féminine est acceptée par Laura S. Strumingher, traduction de Jane Kairet, « Les Vésuviennes : les femmes-soldats dans la société de 1848 », dans *La caricature entre république et censure*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, note 33.

<sup>55</sup> Romain Benini, 2021, *Op. cit.*, pp. 154-170.

<sup>56</sup> Voir Darriulat, *Op. cit.*, 2010, p. 81-82.

<sup>57</sup> 6 juillet 1851, Jeanne Hachette, *chanson patriotique composée par M<sup>lle</sup> Françoise Sauret, Marchande de poisson de mer à Beauvais*, Clermont (Oise), Imprimerie A. Daix, D.L. 1851. Les circonstances de cette fumisterie ont été narrées dans les *Mémoires de la Société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise*, t. XII, n° 13, Beauvais, 1885, pp. 594-596. De même, il faut sans doute attribuer à F. Matt la chanson de « Madame Nicolas » dont les paroles sont attribuées à M<sup>me</sup> Nicolas et la musique à Nicolas (B.n.F., Ye-7180 [857]).

<sup>58</sup> « Histoire d'une femme en colère » *sur l'air* : « Je tourne la manivelle », dans *Recueil de chansons nouvelles*, Béziers : imp. de Riviers [1879]. Un vigoureux raccourci montre la *cantrice* surprenant le « scélérat » au bal et rentrant « sans rien dire » ; mais au couplet suivant, « Depuis c'temps-là mon tendre époux / Il ne peut plus sortir sans canne ». Il s'agit probablement des effets du vieillissement, mais la première lecture fait frémir...

<sup>59</sup> Kimminich, *Op. cit.* (1998), p. 263-265, 236-237, et son analyse p. 219.

<sup>60</sup> « L'auteur fou », paroles de M<sup>me</sup> Annette de Nossiub, écrivain public, chez l'Auteur, rue de la Charité, 58, Lyon (D.L. 1858). « La veuve », paroles de M<sup>me</sup> veuve Buisson, rue de la Charité, 23 (impr. Boursy) (D.L. 1861). Je n'ai pas retrouvé de Buisson, de Nossiub ni de Bessant au 23 rue de la Charité aux recensements de 1856 ni de 1861. Considérant que le veuvage n'est signalé qu'à partir de 1861, on peut supposer qu'un déménagement a eu lieu autour de cette époque. M<sup>me</sup> veuve Buisson habite bien au 58 rue de la Charité au recensement de 1861. L'identité entre Annette de Nossiub et Anne Buisson est acceptée par le catalogue de la B.n.F. Voir note 15.

<sup>61</sup> Pour les hommes, voir Kimminich, *Op. cit.*, 1991, p. 22.

<sup>62</sup> C. Herliez, « La Versaillaise, chant de la garde nationale », dans *L'abeille versaillaise*, Versailles : chez les libraires de la ville, 1871, pp. 43-46.

<sup>63</sup> « La chanson républicaine », dans *Recueil de chansons nouvelles*, Béziers : imp. de Riviers [1879].

<sup>64</sup> « Le Chant de l'avenir », BPU Genève, Ib 3700/17 publiée par Robert Brécy, *La Chanson de la Commune*, s.l., Éditions ouvrières, 1991, p. 156.

<sup>65</sup> Brécy, *Op. cit.*, p. 86.

<sup>66</sup> Louise Michel, *Mémoires*, Paris, Roy, 1886, p. 318.

<sup>67</sup> Brécy, *Op. cit.*, p. 116. Voir les pp. 30, 35, 86, 116-122, annexe p. V. Plusieurs ont déjà été éditées par Daniel Armogathe dans *À travers la vie et la mort*, Paris, F. Maspéro, 1982.

<sup>68</sup> Brécy, *Op. cit.*, p. 116. Chanson absente de l'édition de D. Armogathe, *loc. cit.*

<sup>69</sup> Compte rendu de la conférence de Mme Tolb, « Les réunions féministes » dans *La Fronde*, 1<sup>er</sup> mars 1903, p. 2. L'œuvre qui restera est « Dansons la capucine ». Elle ne figure pas parmi les œuvres déclarées à la SACEM ni dans le catalogue de la B.n.F. Je ne pense pas qu'il s'agisse de la chanson de Jean-Baptiste Clément sur une ronde enfantine.

<sup>70</sup> La « tendance à la marginalité » est aussi notée chez les hommes, voir Kimminich, *Op. cit.*, 1991, p. 22.

<sup>71</sup> Elle est même donnée pour sa femme par J. Goizet, *Histoire anecdotique de la collaboration au théâtre*, Paris, Au bureau du Dictionnaire du théâtre, 1867, p. 92. Le mariage ne figure pas dans le fichier des mariages parisiens (collection Mayet), Pilati (Aimé-Auguste Pilate, 1809-1877) est marié depuis 1835 et lors de son mariage en 1869 avec Vasseur, Julie-Alphonsine Dumont est dite « demoiselle », alors que Pilati est toujours vivant.

<sup>72</sup> En 1879-1884, son mari est pris dans l'affaire de Port-Breton, colonie libre de Nouvelle-France pour laquelle fut levée une souscription et qui fut soupçonnée d'escroquerie. Le Prévost commandait le navire qui transporta les colons et devint chef de l'expédition, puis gouverneur de la colonie. Le climat déplorable, les terres non arables, les nombreux décès, la propagande falsifiée, la politisation de l'affaire ont suscité un scandale et un procès retentissant suivi de sept condamnations pour escroquerie et complicité d'escroquerie, sur dix inculpations. Le Prévost cependant fut acquitté le 2 janvier 1884.

<sup>73</sup> *Figaro* les 9 et 10 août 1875.

<sup>74</sup> La veuve Simonin, qui n'apparaît pas dans le catalogue de la SACEM de 1866 ni au catalogue de la B.n.F., devait déjà être ayant droit de son mari. Elle est comptée ci-dessous dans la moyenne des hommes.

<sup>75</sup> Brécy, *Op. cit.*, p. 30. Georges Renaud, « Prix et salaires à Paris en 1870-1872 », dans *Journal de la Société statistique de Paris*, t. XIV, 1873, pp. 176-185.

<sup>76</sup> Eudoxie Péan de la Roche-Jagu, *Mémoires artistiques*, Paris, Ledoyen, 1861, pp. 88-109, 115-120.

<sup>77</sup> Voir le chapitre qui lui est consacré dans Alison Finch, *Women's writing in nineteenth-century France*, Cambridge University Press, 2000, p. 72-75. Il n'y est cependant pas question de la chanson.

<sup>78</sup> Anne Berthold, *loc. cit.*

<sup>79</sup> *Le Droit*, 1<sup>er</sup> septembre 1859, p. 2 ; *Le Cri du Peuple*, 5 juillet 1888, p. 2.

<sup>80</sup> Jeanne-Marie Gillet, née à Lyon (Croix-Rousse) le 8 février 1836, tailleuse, épouse Claude Longe, tisseur, le 30 août 1853 à Lyon 4. En quatre ans, elle déclare quarante-sept chansons à la Sacem. Les musiques sont de compositeurs alors en vogue et largement publiés : Marc Burty (1827-1903), professeur du Lycée de Lyon, membre de la société d'éducation de Lyon ; Louis Gérin (1837-1915), professeur de cornet à pistons au Conservatoire de Lyon de 1874 à 1905 ; Charles Lefay, qui compte 163 publications au catalogue de la B.n.F. Pourtant, une seule des chansons de Jeanne-Marie Gillet-Longe est conservée à ce catalogue. On perd sa trace en 1874, un ultime dépôt étant cette année-là effectué à la SACEM à partir de Turin.

<sup>81</sup> Gaston Bonnefont, *Les chants nationaux de la France*, Paris, Librairie d'éducation de la jeunesse, s.d., p. 304.

<sup>82</sup> *L'univers illustré*, 17 mars 1877, p. 163 ; *Le Français*, 23 mars 1877, p. 3 ; *L'Ordre de Paris*, 10 mars 1877, p. 2.

<sup>83</sup> Florence Launay, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée », dans *Travail, genre et sociétés*, n° 19, 2008-1, pp. 41-63.

<sup>84</sup> Louise-Olive-Anna Chauveau, dite Louise Hameau, est née à La Roche sur Yon (Vendée) le 23 novembre 1836, d'un père épiciier (Acte n° 223). Elle adhère à la SACEM en 1874 mais est refusée à la SGDL en 1891 par dix-sept boules noires contre deux blanches. Cette décision intervenant après plusieurs refus de candidatures féminines, le président fit cette amère mais prudente constatation : « M. Émile Zola soulève incidemment cette question terrible de l'admission ou non de la femme dans

la société ; il émet l'avis qu'elle devrait être tranchée dans un sens ou dans un autre. » (*Registres de la SGDL*, 13 avril 1891, registre 14, p. 328). Louise Hameau a pu s'en consoler par sa nomination au grade d'Officier de l'Académie en 1894. Mais elle morte dans le besoin à l'hôpital Cochin le 10 mai 1909 (Acte 2485). La lettre de son médecin demandant l'entretien de sa tombe est conservée dans les archives de la SACEM.

<sup>85</sup> Marie Closset (Bruxelles, 1875 - Uccle, 1952) publie sous le nom de Jean Dominique. « Le don silencieux » est extrait de *L'anémone des mers*, Mercure de France, 1906.

<sup>86</sup> Jane Magre, épouse de Marcel Dieulafoy (1851-1916), archéologue, journaliste, romancière, avait écrit sous ce titre un roman que Saint-Saëns lui demande d'adapter pour un drame lyrique.

<sup>87</sup> Préface de Louis Gallet, librettiste de la *Thaïs* de Massenet, qui attribue la théorie à Gevaërt. La préface est publiée en avant-première par Gallet (*La nouvelle revue*, 1<sup>er</sup> janvier 1894, p. 890-896) et des extraits en sont rapportés dans la presse à la création de l'œuvre (*La revue politique et littéraire*, 24 mars 1894, p. 24).

<sup>88</sup> *Figaro*, 12 octobre 1907, p. 4, qui précise que ce drame lyrique a obtenu la médaille d'or à l'Exposition internationale de Bruxelles. Je n'ai pas retrouvé le nom de Pauline Thys parmi les médaillés de l'exposition internationale de 1897, dont la liste est publiée au journal officiel du 8 novembre 1897. La pièce est publiée en 1907 chez Alcan-Lévy, Imprimerie centrale de la Bourse, Pauline Thys en ayant conservé le copyright. C'est un drame historique en vers libres, dont Pauline Thys a également composé la musique, et qui fut programmé la même année au théâtre de Rouen. La situation (la France conquise par l'Angleterre en 1419) éveille des échos d'Alsace et de Lorraine...

<sup>89</sup> Avec un flottement significatif, car le thème (les atouts de Marseille) convient autant à un *canteur* qu'à une *cantrice* : « je suis fier » (1<sup>er</sup> couplet), « Tu m'as séduite » (6<sup>e</sup> couplet) !

<sup>90</sup> *La Patrie*, 11 mai 1896, p. 2.